This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

7352

PROPERTY OF THE
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

PROPER
Univer
Mich
Libr
1817
ARTES SCI

IV
33
.N32

DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE,

DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

Par M. WATELET, de l'Académie Françoiſe, Honoraire de l'Académie royale de Peinture & Sculpture; & M. LEVESQUE, de l'Académie des Inſcriptions & Belles-Lettres, Aggrégé à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Peterſbourg.

TOME CINQUIEME.

A PARIS,

Chez L. F. PRAULT, Imprimeur, Quai des Auguſtins.

1792.

N
3
.W32
V.5

NOUVEAU

DICTIONNAIRE

DE PEINTURE.

P

PENDANT, (subst. masc.), On donne ce nom à un tableau, à une estampe *qui*, *ayant les mêmes dimensions qu'un autre*, peut être pendu, attaché à une place parallele du même mur & lui correspondre. On dit qu'un tableau est le pendant d'un autre, qu'il fait *pendant* avec un autre, que deux tableaux font *pendans*.

Quoique la conformité de dimension soit la principale condition des *pendans*, on desire aussi que les compositions aient quelque rapport entre elles, qu'elles contrastent ensemble, qu'il y ait quelque conformité dans la couleur & dans l'effet. Un tableau dont les ombres tendent au brun le plus vigoureux, fera mal *pendant* avec un tableau clair; un tableau d'une com-

356840

poſition triſte, ou même ſeulement auſtère, ne fera pas bien *pendant* avec un tableau gai, ni un payſage avec un ſujet d'hiſtoire.

Pour que deux portraits ſoient *pendans*, il faut que les deux têtes ſoient tournées des deux côtés oppoſés, afin qu'elles ſe regardent en quelque ſorte l'une l'autre. On dit alors quelquefois que les deux portraits ſont *en regard*.

On ne s'aviſe guère de chercher que deux anciens tableaux de grands maîtres faſſent *pendans* : Mais on exige ordinairement cette correſpondance dans les tableaux qu'on deſtine à décorer de petits cabinets, & qui ſont plutôt des meubles de goût que des ouvrages très-précieux. On veut ordinairement que les deux tableaux ſoient de la même main.

Les véritables amateurs de l'art ne recherchent dans les tableaux que leur mérite, & ne négligent pas d'acquérir un tableau précieux qui n'a pas de *pendant* : mais ceux qui ne s'occupent que de la décoration, ſont peu difficiles ſur le mérite des ouvrages, & beaucoup ſur leur correſpondance.

Dans le ſiècle dernier, on achetoit des eſtampes comme de beaux ouvrages de l'art, & l'on n'exigeoit pas qu'elles fiſſent *pendans*. La plupart des belles eſtampes de G. Audran, d'Edelinck, de Poilly &c. n'avoient point de *pendant*. Aujourd'hui qu'on n'achète guère des eſtampes qu'en qualité de meubles, un graveur ne peut ſe promettre un débit sûr d'une eſtampe, s'il ne l'accompagne pas d'une eſtampe correſpondante. Dès qu'il a gravé une planche, il faut qu'il ſe hâte d'en graver le *pendant*. Quelquefois cependant on veut bien faire grace à une bonne

eſtampe iſolée, & alors on la fait ſervir de *milieu* entre deux *pendans*.

On pourroit repréſenter aux amateurs des *pendans*, qu'ils ne ſont pas encore aſſez difficiles : Quand la compoſition charge le côté droit d'un tableau, ils devroient exiger que la compoſition de l'autre chargeât le côté gauche : ſi elle occupe le milieu de l'un, elle devroit occuper le milieu de l'autre. Puiſqu'ils ne regardent plus les productions de l'art que comme des meubles, ils ont droit d'y exiger la plus parfaite ſymmétrie. Ils pourroient même convenir entre eux que cette correſpondance ſymmétrique fait le premier mérite de l'art ; ce ſeroit abréger les moyens d'être connoiſſeurs. S'ils n'avoient pas le coup-d'œil juſte, ils pourroient devenir des connoiſſeurs irréfragables en prenant un compas.

Quoiqu'une ſtatue puiſſe être correſpondante avec une autre, on ne peut pas dire qu'elle en fait le *pendant*, parcequ'on ne pend pas une ſtatue comme des tableaux ou des eſtampes ; mais on pourroit le dire de certains bas-reliefs qu'on orne d'une bordure comme les tableaux, & qu'on attache de même (L).

PENSÉ (part. paſſ.) raiſonné, réfléchi. On dit, dans la langue de l'art, qu'un tableau eſt bien *penſé*, qu'une figure eſt bien *penſée*.

PENSÉE (ſubſt. féminin.) C'eſt ainſi qu'on nomme une idée grande, profonde, expreſſive, ingénieuſe qui ſe trouve dans un tableau. Deux amans Arcadiens qui, pleins d'amour & de joie, entrent dans un boccage, & trouvent un tombeau avec cette inſcription : *J'ai*

morts : il n'a qu'un petit carquois, que de petites flèches, mais il les lance juſques au ciel. Moſchus n'auroit pas employé les petites mains de l'amour à faire un travail de charron. D'ailleurs le bois noueux d'une maſſue ne ſemble pas bien propre à faire un arc.

Les allegories peuvent-être miſes au nombre des *penſées* : mais on a déja dit que les artiſtes en devoient faire tres-ſobrement uſage. Il ne faut pas qu'un ouvrage de l'art ſoit une énigme.

Les *penſées* dans l'art témoignent que l'artiſte eſt homme d'eſprit ; mais elles ſont perdues, ſi lui-même ne témoigne pas en même-temps qu'il eſt bon artiſte. Un tableau mal fait, & rempli des plus belles *penſées*, ne ſera toujours qu'un mauvais tableau.

Des gens d'eſprit ont ſouvent communiqué des *penſées* fort heureuſes à des artiſtes médiocres ; mais comme ils n'ont pu leur communiquer en même temps le talent de les bien rendre ſuivant l'art, ils ne leur ont en effet rien donné. (L.)

PERCÉ. (*Ad.*) On employe ce mot en parlant du payſage. On dit qu'un payſage eſt bien *percé* quand il laiſſe découvrir des objets éloignés. C'eſt un merite dans ce genre de laiſſer appercevoir des lointains à perte de vue, ou de les faire ſoupçonner par des ſentiers tortueux quand on ne les montre pas. Le contraire d'un payſage bien *percé* eſt un payſage *bouché*. On diſoit, par un mauvais jeu de mots, que les payſages de Boucher étoient *bouchés*. Il faut convenir cependant que des payſages peuvent avoir beaucoup de mérite ſans être *percés* ; mais quand ils le ſont, ils ont encore plus de charmes.

Le mot *percé* ſe prend auſſi ſubſtantivement. On dit qu'il y a dans un payſage de beaux *percés*, quand à travers des roches, des arbres &c., la vue ſe perd dans les lointains. Les payſages qui ont de beaux *percés* ſont plus piquans que ceux qui ſont *ouverts*; c'eſt à dire, que ceux qui n'offrant qu'un petit nombre d'objets ſur les premiers plans, laiſſent voir une vaſte partie de l'horizon. Une ſombre allée qui ne découvre le lointain que par un *percé* étroit eſt plus agréable qu'un payſage qui n'ayant que quelques bouquets d'arbres ou quelques fabriques ſur les côtés des premiers plans, laiſſe à la vue la liberté de ſe porter ſans obſtacle à une grande diſtance. (L.)

PERSONNAGE. (*Subſt. maſc.*) Ce mot n'appartient pas à la langue des arts; on y employe le mot *figure*; & avec raiſon, puiſque les *perſonnages* que les arts prennent pour objets de leurs imitations, ne ſont que figurés.

Cependant par un uſage trivial, mais étranger aux artiſtes, le mot *perſonnage* eſt employé en parlant des ouvrages de peinture éxécutés en tapiſſerie. On dit: *une tapiſſerie à perſonnages*.

Mais avant que l'ouvrage de l'art exiſte, il faut que les *perſonnages* dont il ſera l'imitation ſoient dans la tête de l'artiſte, qu'il les voye & qu'ils ſoient ſes premiers modèles. Il faut que, par la vue de l'ame, il embraſſe d'un coup d'œil l'action qu'il veut leur faire repréſenter. Dans cette opération de l'eſprit, à moins qu'il n'ait l'imagination gâtée par les régles conventionnelles de l'art, il ne verra pas cette action comme un tableau conçu ſuivant ces régles, mais

telle qu'elle a dû ſe paſſer dans la nature. Aucun *perſonnage* inutile, aucun acceſſoire ambitieux ne viendra le peindre dans ſa penſée : il n'y trouvera que l'image des *perſonnages* néceſſaire, des acceſſoires convenables. Voilà l'eſquiſſe qu'il doit reſpecter & ſuivre. Voilà l'eſquiſſe qu'il ne manquera pas de gâter, ſi fidèle aux principes modernes des écoles, il cherche enſuite à imaginer des figures, des acceſſoires pour former des grouppes, pour les lier, pour boucher des trous, pour meubler des coins; toutes opérations meſquines & ſubalternes, par leſquelles on détruit la premiere conception du génie, qui conſiſte à voir le ſujet dans ſes grandes parties. En effet, comme la nature, dans les formes, offre de petites parties, de petits détails que l'art doit négliger ſous peine de tomber dans la pauvreté & la meſquinerie de deſſin, de même dans les actions, elle offre des parties inférieures, des détails inutiles que l'art doit négliger ſous peine de tomber dans la pauvreté & la meſquinerie de compoſition. Comment ſi, dans une action que l'artiſte auroit vue lui-même, il doit négliger ces détails vrais, mais dont il a dû être peu frappé, qu'il n'a même pu appercevoir que par un ſecond mouvement de ſon attention, comment, dis-je, ſe donne-t-il une peine nuiſible pour embarraſſer de ces détails une action qu'il n'a pu voir, & dans laquelle, peut-être, aucun des détails qu'il invente ne s'eſt remontré? Pourquoi me montrer, dans un ſujet noble & frappant, ces figures d'eſclaves ou d'enfans qui n'y ſont pas néceſſaires, ces meubles, ces uſtenſiles qui n'y ſont introduits que pour enrichir le tableau, ſuivant le langage des écoles, & pour l'appauvrir

en effet ſuivant le langage de la raiſon ? Il n'y a point d'autres règles pour la compoſition pittoreſque que pour la compoſition poëtique. C'eſt aux peintres auſſi bien qu'aux poëtes que Boileau a dit :

Fuyez de ces auteurs l'abondance ſtérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile.
Tout ce qu'on dit de trop eſt fade & rebutant ;
L'eſprit raſſaſié le rejette à l'inſtant.

Si l'eſprit des amateurs de l'art ne ſe raſſaſie pas aiſément d'inutilités, ſi même il s'en montre toujours plus avide, c'eſt qu'en général les amateurs & même les artiſtes ne connoiſſent point l'art ; ils ne connoiſſent que le métier, ils ont fait de ce métier des règles barbares, & dans leur orgueilleux aveuglement, ils traitent de barbares ceux qui refuſent de corrompre l'art en les obſervant.

Couvrir une toile de grouppes liés, cadencés, contraſtés, eſt un métier qui peut s'apprendre, que Pietre de Cortone a pu montrer à Romanelli, que Romanelli a pu montrer à d'autres, qui ſe perpétuera facilement des maîtres aux élèves : c'eſt un métier qui peut s'exercer aiſément, & dans lequel Luc Giordano multiplioit ſans peine les ouvrages. Mais compoſer un ſujet des ſeules grandes parties qui ſont néceſſaires, & les bien rendre, c'eſt l'effort du génie & de l'art ; c'eſt ce qui éleve le très-petit nombre des grands maîtres, au deſſus de la foule des habiles ouvriers ; c'eſt même ce dont les plus grands de nos maîtres n'ont laiſſé qu'un trop petit nombre d'exemples qu'ils ſemblent avoir plutôt produits par un heureux inſtinct que par

un principe arrêté ; c'eſt je crois, s'il nous reſtoit des tableaux des grands peintres de la Grece, ce qui les éleveroit au deſſus des plus illuſtres de nos artiſtes ; c'eſt ce qu'obſerve parmi nous un peintre encore jeune & déja célèbre, qui s'eſt identifié la penſée & le ſentiment des Grecs & qui prépare une grande révolution dans notre école.

Mais, diront les routiniers des écoles, ſi je compoſe mes ſujets des ſeules parties principales, & par conſéquent du plus petit nombre poſſible de figures, il reſtera des vuides ſur ma toile. Eh bien ? les vuides ne ſont-ils pas dans la nature ? Pourquoi ne ſe trouveroient ils pas dans ſes imitations ? Mais comment lierai-je mes grouppes ? Le lien des grouppes eſt-il donc eſſentiellement dans la nature, les grouppes y ſont ils eſſentiellement eux-mêmes ? Mais ce coin ne ſera pas meublé. Tant-mieux, mon œil ne s'y portera pas, & s'arrêtera ſur ce qui doit le fixer. Mais l'exemple des grands maîtres dans l'art de la compoſition ! Dites dans l'art des agencemens. Eh ! leur exemple ſera-t-il donc plus impoſant, plus reſpectable que celui des anciens peintres de la Grece, celui qu'ont donné dans pluſieurs de leurs chefs-d'œuvre, Raphaël, Jules-Romain, le Dominiquin le Pouſſin ? &c.

Mais, pourra-t-on dire encore, que deviendront les règles établies dans tant d'articles de ce dictionnaire lui-même, & fondées ſur la pratique ou les écrits de tant d'hommes habiles ? Ce qu'elles deviendront ? Des loix pour les artiſtes qui ne ſeront pas au deſſus d'elles. Compoſe-t-on donc un dictionnaire pour les ſeuls hommes de génie ? Ne faut-il pas montrer le chemin battu à ceux qui tomberoient s'ils s'écartoient de cette route ? (L.)

PERSPECTIVE (ſubſt. fem.) La *perſpective linéaire* eſt une ſcience qui fait partie des mathématiques, & qui nous enſeigne de quelle manière les lignes qui circonſcrivent les objets ſe préſentent à l'œil du ſpectateur ſuivant le point où cet œil eſt poſé & la diſtance de ces objets. Cette ſcience, peut-être moins perfectionnée qu'elle ne l'eſt aujourd'hui, étoit connue des anciens dès le temps d'Eſchyle. Les peintures déterrées à Herculanum prouvent qu'ils la connoiſſoient du moins aſſez pour l'uſage pratique. C'eſt ce qui eſt auſſi prouvé par pluſieurs bas-reliefs, & par quelques médailles. Si donc elle n'eſt point obſervée dans la Colonne trajane, ni dans quelques autres ouvrages de l'antiquité, il faut rejetter cette ignorance ſur les auteurs de ces ouvrages, & non ſur l'antiquité elle-même. Il n'y auroit aucun reproche que l'on ne pût faire aux anciens ſi on les jugeoit ſur certains morceaux, & c'eſt ce qu'a fait ſouvent l'ignorance ou la mauvaiſe foi. Le temps a détruit & conſervé indifféremment des chefs-d'œuvres & de pitoyables ouvrages. Eſt-ce ſur les derniers que nous devons juger les anciens ?

Tant que la *perſpective* a été inconnue, l'art eſt reſté dans l'enfance, puiſqu'elle ſeule apprend à rendre avec exactitude les raccourcis & qu'il ſe trouve des raccourcis dans les poſes les plus ſimples. Il faut tracer des raccourcis & ſuivre les loix de la *perſpective* pour repréſenter une figure vue de face poſant les pieds à terre. Auſſi Mengs veut-il que l'élève de peinture apprenne les premiers élémens de la *perſpective* avant de deſſiner d'après nature.

Il n'y a rien qui nous trompe plus aiſément que

notre vue ; pour peu qu'il y ait de changemens ou dans la poſition de notre œil, ou dans l'objet, il ſe trouvera une différence conſidérable entre l'original & la copie que nous en ferons. Mais la *perſpective* eſt une règle ſûre pour meſurer les ouvrages que nous voulons tracer & donner la vraie forme des lignes qui doivent en indiquer les contours. Il eſt vrai qu'il ne ſeroit pas aiſé de tracer ſuivant les régles, toutes les lignes que donneroient les différentes parties du corps humain, ſuivant leur diſtance & leur poſition. On y parviendroit cependant avec de la patience ; mais il ſuffit de connoître les lignes principales pour trouver aiſément les autres.

L'étude de cette ſcience ne doit pas effrayer les élèves. Ils ne ſont pas obligés de l'apprendre dans toute ſon étendue. Ce qu'ils doivent s'attacher à ſavoir, c'eſt le plan, le quarré ſous tous ſes aſpects, le cercle, l'ovale, le triangle, & ſur-tout la différence du point de vue, & celle que produit le point de diſtance ſuivant qu'il eſt ou plus près ou plus éloigné.

Le goût doit préſider ſur le choix de la hauteur à laquelle on place le point de vue. Si on le place trop haut, le tableau fait un effet peu agréable à l'œil. On en voit ſurtout des exemples dans les ouvrages de Van Oſtade.

Ce n'eſt pas ici le lieu de donner les régles de la *perſpective* ; elles doivent être réſervées pour le dictionnaire de pratique.

PERSPECTIVE AÉRIENNE ; elle n'eſt pas ſoumiſe, comme la *perſpective* linéaire, à des principes

rigoureuſement démontrés. Elle enſeigne le degré de lumière que les objets réflechiſſent vers le ſpectateur à raiſon de leur éloignement. Elle fait connoître que ces objets ſe dégradent de ton en proportion de l'air intermédiaire qui les ſépare de l'œil qui les regarde : mais comme cet air peut être plus léger ou plus denſe, plus pur ou plus chargé de vapeurs, on ſent que cette dégradation ne doit pas être toujours la même. Dans un temps de brouillard, la dégradation eſt plus forte à quelques pieds quelle ne le ſeroit à quelques lieues par un temps ſerein. Quelquefois les lointains ſont très-vigoureux : c'étoit ainſi que Rubens aimoit à les peindre, & en cela il n'a point menti contre la nature. C'eſt donc ſurtout par l'obſervation que le peintre apprendra les loix de la *perſpective aérienne*. Il s'appercevra qu'en dégradant les tons, elle rend auſſi les contours plus indécis, qu'elle efface les angles, & ne reſpecte que les formes qui terminent les objets, en les rendant cependant vagues & incertaines.

PERSPECTIVE; on donne ce nom à des peintures que l'on place au fond d'une allée ou d'une galerie pour en prolonger la longueur apparente ou pour la terminer par des vues qui paroiſſent éloignées. Ces ſortes de peintures font quelquefois une illuſion paſſagère. On appelle encore *perſpectives* des tableaux ou des eſtampes qui repréſentent des places, des rues, des temples qui offrent une grande profondeur. On appelle quelquefois H. Stéevick, Peter Néefs, des peintres de *perſpectives*. Cette dénomination n'eſt pas condamnable; car quoique tous les peintres doivent repréſenter les objets ſuivant les règles de la *perſ-*

pective, ceux qui ne repréſentent que des intérieurs de galeries ou d'édifices, peignent la *perſpective* par excellence & en ſont leur principal objet. (L)

PESANT (adj.) Une figure eſt *peſante* quand elle eſt d'une proportion courte, groſſe, ramaſſée : c'eſt le contraire de la proportion ſvelte & élégante. Un contour *peſant* eſt le contraire d'un contour fin & léger. On dit auſſi métaphoriquement que des tons ſont *peſans*, comme on dit qu'ils ſont légers. Les tons mattes ſemblent à l'œil avoir de la peſanteur, & les tons agréables & brillans, de la légereté. Une draperie *peſante* n'eſt point celle qui eſt d'une étoffe groſſière ; Raphaël n'a pas ſouvent employé les étoffes fines dans ſes draperies, & cependant elles ſont loin d'être *peſantes* : on entend par une drapperie *peſante* celle qui eſt trop lourde pour la figure qui la porte, qui l'enveloppe au lieu de la vêtir, qui cache les formes, qui ne ſe diſtribue pas en plis grands à la fois & légers, en un mot qui forme plutôt ce qu'on appelle *paquet*, que de belles ſuites de plis dont on ſente la cauſe, l'origine & la fin. Un ciel eſt *peſant* par le ton, il l'eſt auſſi par la forme des nuages. Il eſt *peſant* par le ton quand il n'a point cette couleur vague qui peint la légereté de l'air & cette clarté qui montre que les vapeurs aëriennes ſont tout imbibées de lumière ; il eſt *peſant* par la forme, quand il eſt chargé de nuages qui n'ont pas de mouvement, & qui reſſemblent plutôt à des corps ſolides, qu'à des amas de vapeur que le vent chaſſe à ſon gré. Un feuillé eſt *peſant* quand il n'indique pas la légereté des feuilles que le moindre ſouffle peut agiter. La

compoſition eſt *peſante*, quand elle eſt ſurchargée d'objets, autour deſquels on ne peut tourner, autour deſquels on ne ſent pas l'air circuler. Enfin l'exécution eſt *peſante*, quand le pinceau eſt peiné, quand on ſent que l'artiſte à peint d'une main lourde, quand ſes touches manquent de netteté, quand au lieu de fondre légèrement ſes teintes, il les a maladroitement brouillées.

Tous les genres de *peſanteur* ſont déſagréables à l'œil; tous ſont contraires à la nature qui eſt grande, mais qui n'eſt point lourde. La légèreté dans un grand nombre de parties de l'art eſt capable de procurer ſeule de brillans ſuccès, & la *peſanteur*, de nuire à un très-grand mérite. Elle choque au premier coup-d'œil, & ce coup-d'œil eſt déciſif, parce qu'il eſt bien peu d'hommes qui reviennent ſur leur premier jugement. (L)

PETIT (adj.) Il ſe prend toujours en mauvaiſe part. La nature eſt grande; la voir *petite*, l'imiter *petitement*, c'eſt la *voir mal*, c'eſt l'imiter fauſſement.

On a une *petite* manière de deſſiner; d'abord par rapport au trait, quand on rend *petites* les formes qui ſont grandes dans la nature, quand on s'arrête aux *petites* formes au lieu de ſe fixer principalement à celles qui ont de la grandeur: enſuite la manière de deſſiner peut être *petite* dans l'exécution, quand dans le deſſin, on ne voit pas les grandes maſſes qu'offre la nature, quand on ne frappe que des touches maigres & timides, quand on tombe dans la ſéchereſſe, qui eſt toujours un défaut de grandeur, puiſqu'on eſt ſec parce qu'on diviſe d'une manière

tranchée ce qui doit être uni, enfin quand on ne fait pas deſſiner d'un crayon large, d'un pinceau large.

On a une *petite* manière de peindre, quand on a un pinceau timide, tâtonné; quand on ne ſait point peindre largement, moëlleuſement; quand on ne ſait terminer ſon ouvrage qu'en le léchant, au lieu d'aſſurer l'effet par des maſſes qui le déterminent, par des touches qui le rendent piquant.

On eſt *petit* dans la compoſition, quand on ne ſait pas connoître & choiſir les grandes parties du ſujet, celles qui le conſtituent, celles qui en aſſurent l'expreſſion, & qu'on les néglige pour ſe livrer à des acceſſoires qui pourroient être ſupprimés ſans que le ſujet y perdît rien.

On eſt *petit* par tout ce qui n'annonce aucune grandeur dans l'ame de l'artiſte; par des expreſſions triviales ou équivoques quand elles devroient être bien déterminées, bien appropriées à la ſituation; par des têtes, des attitudes baſſes ou indifférentes, quand elles devroient avoir de la nobleſſe & de la dignité; par des draperies meſquinement collées, quand elles devroient être majeſtueuſement flottantes; par de *petits* plis multipliés & ſans caractère, quand les plis doivent être ſavamment diſtribués par grandes maſſes; par des acceſſoires étrangers au ſujet, quand tout doit s'y rapporter; par des épiſodes dont la meſquinerie contraſte avec la nobleſſe de l'objet principal.

Petit ſe prend auſſi ſubſtantivement; on dit *le petit* pour ſignifier le genre dans lequel on n'employe que des figures de petite proportion. Les Hollandois ſe ſont plus diſtingués dans le *petit* que dans le *grand*.

Le *petit* a lui-même ſa grandeur & ſa petiteſſe.

On

On *peut*, dans de *petites* proportions, faire des figures dont les formes soient grandes; des tableaux qui aient de grands effets; des compositions qui aient un grand caractère. On peut dans le *petit* avoir une grande & une *petite* exécution.

Le *petit* est petitement fait, quand il est traité d'une *petite* manière : on peut même, dans le *petit*, avoir un pinceau large, établir de larges masses, avoir une touche large & nourrie.

Le Poussin peignoit en *petit* & ses ouvrages réunissent tous les genres de grandeur : ses expressions sont grandes, ses figurines sont très-grandement dessinées.

Un grand nombre de Hollandois ayant cherché principalement le fini, la propreté, le léché, ont traité petitement le *petit*.

Comme *le petit* ne peut être bien vu sans être placé assez près de l'œil, il exige d'être plus fini que de grands tableaux qui sont placés loin du spectateur; mais on peut encore parvenir à ce fini d'une grande manière; des touches frappées à propos terminent *le petit* beaucoup mieux, & d'une manière bien plus ragoutante, qu'un ouvrage pénible & recherché. Le *très-petit* surtout ne demande, pour être fini autant qu'il doit l'être, que des touches spirituelles, qui annoncent tout ce qu'on ne peut rendre dans de si foibles proportions. (L)

PEUPLÉ (adj.) Je trouve ce mot dans la nomenclature que M. Watelet avoit dressée des articles dont il se proposoit de composer son dictionnaire. Cette expression peut en effet être devenue un terme

de l'art, depuis qu'on ſe propoſe plutôt de bien *peu-pler* un tableau, de le *meubler* d'un grand nombre de figures, que d'y faire entrer ſeulement le nombre de figures qui ſont néceſſaires à l'expreſſion du ſujet. Il ſemble, & le ſage Mengs en a fait plus d'une fois des plaintes amères, que pluſieurs des peintres Italiens qui ſe ſont fait une grande réputation depuis la dégradation de l'art, ſe ſoient propoſé, comme un problême de peinture, de faire entrer le plus grand nombre poſſible de figures ſur une toile ou un enduit donné. Ce ſont les peintres qui ont ſu multiplier le nombre des figures dans un vaſte champ, à qui les juges modernes ont accordé le génie de ce qu'ils appellent la grande machine, le génie de la compoſition par excellence. Il y auroit ſans doute bien plus de génie à économiſer le nombre des figures, & à n'en admettre aucune ſans avoir bien réfléchi ſur les motifs qui la rendent néceſſaire, & ſur les moyens de la faire contribuer à porter plus vivement, à imprimer plus profondément dans l'ame du ſpectateur l'intérêt du ſujet.

Demandez aux peintres à grandes machines, à ces hommes ſi ſavans dans les règles claſſiques de la compoſition, pourquoi ils ont introduit telles ou telles figures dans un tableau. Ils répondront le plus ſouvent: « c'eſt pour boucher un trou; c'eſt pour lier ce grouppe; » c'eſt pour élargir cette maſſe ». Eh ! ce n'eſt là que du métier. L'art eſt d'exprimer le ſujet; les grouppes, les maſſes, la chaîne de la compoſition ne doivent exiſter que pour rendre cette expreſſion plus puiſſante. Le ſpectateur ne doit pas ſeulement s'apperçoivoir que l'artiſte ſe ſoit occupé de ces moyens.

laiſſez des trous, des interruptions de chaîne & toutes les leçons de l'école, & ne venez pas diſtraire mon attention du ſujet par une ſeule figure, un ſeul acceſſoire inutile. Comme l'art eſt dégradé par tous les petits principes auxquels on veut ſoumettre ceux qui le profeſſent !

Il les ignoroit, ces principes, le prince de l'art, le divin Raphaël; & c'eſt à cauſe de cette heureuſe ignorance, que tant de juges, tant d'artiſtes modernes ne lui ont rendu qu'un hommage forcé. (L.)

P H

PHYSIONOMIE (ſubſt. fem.) Les anciens ont cru que la faculté de juger du caractère des hommes par la conformation de leurs traits, étoit fondée ſur des principes qui pouvoient conſtituer une ſcience. Les hommes ſe figurent aiſément qu'ils peuvent ce qu'ils ont le deſir de pouvoir, & cette foibleſſe de l'eſprit humain a donné naiſſance à des ſciences différentes, qui n'ont d'autre fondement que cette foibleſſe même. Les hommes voudroient pouvoir changer en or des ſubſtances communes; de ce deſir eſt née l'alchymie. Ils voudroient lire dans l'avenir; & de là ſont nées l'aſtrologie judiciaire, la chiromancie, la nécromantie & toutes les ſuperſtitions qui forment l'art prétendu de la divination. Ils voudroient pouvoir lire ſur le front des hommes l'intérieur de leur ame & les qualités de leur caractère, & ils ont formé une ſcience qu'ils ont appellée phyſiognomonie. Ariſtote n'a pas cru indigne de lui d'en compoſer un traité, & l'on y trouve, avec les préjugés

de ſon ſiècle, des traits dignes de ſon génie. Polémon, Mélanthius ont ſuivi ſon exemple, mais ils n'ont pu joindre, comme lui, des obſervations profondes à leurs imaginations ſuperſtitieuſes. Jean-Baptiſte Porta, gentilhomme Napolitain, homme crédule, a renouvellé, dans le ſeizième ſiècle, cette ſcience fondée ſur la crédulité, & il a eu le ſuccès que peuvent toujours eſpérer ceux qui flattent la ſuperſtition. Enfin, dans le 18e ſiècle, qu'on appelle le ſiècle de la philoſophie, un homme s'eſt rendu célèbre par ſes prétendues découvertes phyſiognomoniques, & il a trouvé de zélés partiſans chez des peuples qui ont une réputation de ſageſſe, & ſur des hommes qui ne devroient pas être tout-à-fait étrangers à la philoſophie.

La phyſiognomonie eſt une ſcience fauſſe. La conformation du front, du nez, de la bouche; des yeux plus ou moins fendus, plus ou moins ouverts, des cheveux droits, légèrement friſés ou crépus, ne décident point du caractère des hommes. On peut ajouter qu'il eſt dangereux de croire à cette ſcience, parce qu'il l'eſt de former ſur les hommes des jugemens iniques.

Mais ſi l'on ne doit porter aucun jugement ſur les parties de notre viſage que nos habitudes ne peuvent changer, ſi un front large, un menton pointu, un nez aquilin n'ont aucune influence ſur notre caractère, il eſt des jugemens que l'on peut porter ſur les parties muſculeuſes & mobiles, parce que nos paſſions habituelles ont ſur elles de l'influence. L'habitude de réfléchir creuſe des plis au front, rapproche les ſourcils. L'habitude du calme intérieur répand

un doux repos ſur toute la phyſionomie. L'habitude de la douleur éteint l'éclat des yeux, abbaiſſe la paupière ſupérieure : celle du rire fait relever les angles des lèvres, & ſillonne le voiſinage des angles extérieurs des yeux. L'habitude de la colère ne laiſſe pas toujours des traits ineffaçables ; mais en obſervant bien l'homme très-iraſcible, on verra que ſes traits expriment une colère commençante, lors même qu'il ne fait que s'animer.

Le peintre n'ayant d'autres moyens de faire connoître le caractère des hommes qu'il repréſente, que la conformation de leurs traits, doit faire une étude profonde de tout ce qui indique ſur la phyſionomie l'habitude des paſſions.

Il doit faire plus encore. Quoique nous ne croyons pas, & que lui-même ne doive pas croire que la conformation des parties immobiles de la tête ait quelqu'influence ſur les mœurs, ou reçoive des mœurs aucune influence, il n'en eſt pas moins vrai qu'il y a dans la conformation de ces parties certains caractères qui donnent à l'homme l'air bon ou méchant, l'air ſpirituel ou ſtupide, qui ſemblent indiquer des habitudes ſages ou déſordonnées, prudentes ou folles, tempérées ou luxurieuſes.

Un homme peut avoir les yeux couverts, & une ame franche. Mais un peintre ne donnera pas des yeux couverts à une figure dans laquelle il veut exprimer la franchiſe. Une face allongée, dans la forme de celle des moutons, donne une phyſionomie ſtupide, & peut être cependant celle d'un homme d'eſprit : mais le peintre qui voudra repréſenter un philoſophe, ne lui donnera pas cette configuration.

On ſait qu'il y a eu des héros de fort mauvaiſe mine; un peintre ſeroit très-juſtement répréhenſible, s'il donnoit une mauvaiſe mine à un héros, à moins qu'il n'en fit le portrait.

Il ne ſauroit donc trop étudier les caractères qui conſtituent les phyſionomies qui ſont regardées comme baſſes, nobles, hautaines, fines, ſpirituelles, réfléchies, perfides, ſincères, humaines, cruelles. Ces caractères peuvent être trompeurs, mais ils ſont vrais pour l'artiſte.

L'hiſtoire nous apprend que Charles-le-Mauvais, roi de Navarre, avoit une belle phyſionomie, des manières agréables, qu'on ne pouvoit le voir & ſe défendre de la ſéduction: mais le peintre ne repréſentera jamais un méchant homme ſous les traits que l'hiſtoire donne à Charles-le-Mauvais.

L'art doit donner un air aimable à l'homme qu'il veut nous faire aimer, un air cruel à celui dont il veut peindre la férocité, un air perfide au traître, un air ſervile à l'homme bas.

Perſonne n'a plus varié que Raphaël le caractère des phyſionomies. Ce maître inimitable dans un ſi grand nombre de parties capitales de l'art, eſt encore le plus grand maître dans cette partie. Il n'a pas craint de dégrader l'art en repréſentant les phyſionomies même les plus ignobles. Les peintres qu'on appelle de grande machine ne l'ont point imité en cela. Dans la foule innombrable de figures qu'ils ſe plaiſent à créer, à groupper, à faire contraſter, il n'en eſt pas le plus ſouvent une ſeule qui préſente un caractère bien marqué. Quand ils ont fait des figures, ils croyent avoir tout fait; mais elles ſont comme ces hommes

à qui l'on ne fait pas attention, parce qu'ils n'ont pas de phyſionomies.

Ariſtote, & après lui Porta, ont obſervé qu'il y avoit des hommes dont la phyſionomie avoit le caractère de tête de certains animaux, d'où ils ont conclu qu'ils en avoient auſſi le caractère moral. Ce n'eſt point une vérité phyſique, mais ce peut en être une pour l'artiſte, & je ne crois pas qu'il doive la négliger. Jules-Céſar avoit quelque choſe du caractère de l'aigle; Buffon, ſi noble dans ſon ſtyle, ſi grand dans ſes idées, avoit une tête qui pouvoit reſſembler à celle du lion.

Winckelmann a une idée au moins ingénieuſe ſur le mélange qu'il penſe que les anciens ont fait quelquefois de la phyſionomie de l'homme avec celle des animaux. Il croit que les artiſtes grecs ne ſe ſont pas contentés de comparer à la phyſionomie de quelques animaux celle de l'homme, mais qu'ils ont quelquefois relevé, & même embelli le caractère de certaines figures humaines, en leur donnant quelques traits de certains animaux. « Cette remarque, ajoute-» t-il, qui pourroit d'abord paroître abſurde, faute » d'un examen réfléchi, frappera certainement tout » obſervateur attentif, & lui en fera ſentir la vérité » dans les têtes de Jupiter & d'Hercule. Pour peu » qu'on examine la configuration du roi des dieux, » on découvre dans ſes têtes toute la forme du lion, » le roi des animaux, non-ſeulement à ſes grands » yeux ronds, à ſon front haut & impoſant, & à » ſon nez mobile & gonflé, mais encore à la chevelure qui deſcend du haut de la tête, puis remonte » du côté du front, & ſe partage en retombant en

» arc ; ce qui n'eſt pas le caractère de la figure » humaine, mais celui de la crinière du lion. Quant » à Hercule, les proportions de ſa tête au cou nous » offrent la forme d'un taureau indomptable. Pour » indiquer dans ce héros une vigueur & une puiſ- » ſance ſupérieures aux forces humaines, on lui a » donné la tête & le cou de cet animal, parties tout » autrement proportionnées que dans l'homme, qui » a la tête plus groſſe & le cou plus petit. On pour- » roit dire encore que les cheveux courts ſur le front » d'Hercule, déſignent une image allégorique ; rela- » tivement aux crins courts ſur le front du taureau ».

Je lis dans Felibien des obſervations ſur la phyſionomie que je crois devoir rapporter, parce qu'elles peuvent inſpirer aux artiſtes des obſervations encore plus détaillées, & les mettre ſur la route des études qu'ils doivent faire pour cette partie.

Il remarque qu'il y a dans l'homme quatre humeurs qui ſuivant qu'elles dominent en lui ſont les cauſes de ſes inclinations ; le peintre doit étudier quelle eſt celle qui a le plus d'influence ſur le caractère qu'il veut repréſenter. C'eſt ce que la nature indique ſurtout par la couleur qu'elle répand ſur le corps en qui l'une de ces humeurs eſt dominante ; c'eſt ainſi qu'elle marque la différence de l'homme ſanguin & du mélancolique.

Si dans une perſonne la couleur dominante eſt pâle, plombée & livide, c'eſt l'indice d'une bile noire, & d'une inclination vers la vindication, l'envie & d'autres paſſions qu'occaſionne ce temperamment. Auſſi le Pouſſin, dans ſon tableau du jugement de Salomon, a-t-il choiſi ces couleurs pour repréſenter le méchant

caractère de la femme qui osoit réclamer un enfant qui ne lui appartenoit pas; tandis qu'il a répandu sur le teint de la véritable mère une teinte un peu vermeille qui indique la bonté de son caractère. Car les personnes sanguines peuvent bien avoir des mouvemens passagers de colère, mais elles sont ordinairement incapables de haine & de méchanceté. Quand on avertit César de se défier d'Antoine & de Dolabella, il répondit qu'il ne craignoit point ces teints frais & vermeils, mais bien ces hommes pâles & maigres, tels que Cassius & Brutus.

Il est vrai cependant que les hommes qui ont un teint trop rouge & trop ardent pourront devenir à craindre parce que la chaleur surabondante du sang les rend emportés. Mais le peintre, pour exprimer les tempéramens, ne doit pas s'attacher à la couleur seule du visage, qui peut même être modifiée par le genre de vie que menent les hommes, lorsqu'ils sont continuellement exposés aux intempéries de l'air, au hâle des vents, à l'ardeur brulante du soleil. Aussi le Poussin, en indiquant par la couleur du teint la méchanceté de la fausse mère, n'a pas négligé d'indiquer son caractère atroce par d'autres caractères qui tiennent aux formes, tels qu'une maigreur & une sécheresse que cause l'acide rongeur de la bile noire.

Il n'est pas inutile au peintre de connoître quelques-uns des jugemens que les physionomistes ont porté sur la forme de la tête. Quoique ce soient des signes trompeurs, il suffit pour l'artiste qu'ils soient appuyés sur un assez grand nombre d'observations. Ils croyent, par exemple, qu'un visage trop plein est l'indication d'un caractère lent & paresseux, d'un

eſprit lourd, craintif, inconſtant, préſomptueux ; d'une humeur luxurieuſe : tel étoit Vitellius. Au contraire, un viſage moyennement maigre, ſemble indiquer la prudence, l'attachement à l'étude, un eſprit actif : tels étoient Cicéron & Céſar ; & chez les modernes, Newton, Pope, Monteſquieu.

Les phyſionomiſtes veulent que la tête pointue ſoit un ſigne de ſtupidité, & c'eſt ainſi qu'Homère repréſente Therſite. On croit qu'une petite tête eſt une marque de bon ſens ; mais elle devient une marque de bêtiſe ſi elle eſt portée ſur un long cou ; elle donne à l'homme une conformation qui a du rapport avec celle de l'oie, animal vorace & ſtupide. La peau du front ridée & abattue ſur les ſourcils eſt un ſigne de cruauté ; ſi elle couvre trop de graiſſe, elle eſt celui d'un eſprit groſſier. Des ſourcils qui ſe touchent & s'épaiſſiſſent auprès du nez témoignent de la méchanceté. S'ils ſont extrêmement arqués, ils donnent l'expreſſion d'un étonnement ſtupide qui témoigne peu d'eſprit : mais quand ils ſont médiocrement épais & modérément taillés en arc, ils ſont le ſigne d'une ame calme, d'un eſprit modéré.

Les yeux bien fendus & brillans témoignent une ame ſaine ; ceux qui ſortent de la tête n'indiquent que de la bêtiſe ou de la méchanceté. Les yeux enfoncés ſont un ſigne d'envie, de perfidie : trop rapprochés l'un de l'autre, ils indiquent de la cruauté.

Des cheveux bruns témoignent de la force & le courage qu'elle inſpire ; les cheveux blonds ſont une marque de délicateſſe qu'accompagne ordinairement la douceur ; on regarde vulgairement les cheveux roux comme la marque d'un caractère dangereux.

» Si le peintre, continue Félibien, veut repré-
» senter quelque grand personnage, avec les marques
» d'un homme fort & vaillant, il le fera d'une
» taille droite & haute, les épaules larges, l'estomac
» puissant, les jointures & toutes les extrêmités bien
» marquées, les cuisses charnues, les jambes assez
» pleines, les bras nerveux, la tête ronde & plutôt
» petite que grosse, le teint vif, les yeux brillans
» & bien fendus, le front uni, le visage d'une
» belle forme, mais convenable à sa condition & à
» la nature de son pays ».

» Un homme timide & poltron au contraire, aura
» les cheveux mous & abbattus, une foiblesse par-
» tout le corps, le col un peu long, la vue trouble,
» les épaules serrées & l'estomac petit ».

» S'il faut représenter un homme d'une condition
» distinguée, il faut le faire d'une taille haute &
» dégagée, tel que nous voyons la statue d'Antinoüs;
» la chair médiocrement délicate, blanche, & un peu
» mêlée de rouge. Que les cheveux ne soient ni plats,
» ni trop frisés, les doigts longs, le visage ni trop
» plein ni trop maigre, le regard gracieux : & après
» tout cela, il faut que le jugement du peintre dis-
» pose toutes les parties du corps avec une proportion
» conforme aux personnes qu'il veut représenter, fai-
» sant paroître plus de grace & de noblesse dans les
» uns que dans les autres ».

» S'il veut peindre un stupide, il doit considérer
» que de telles gens ont ordinairement le visage peu
» animé & plein de chair, le ventre gros, les cuisses
» puissantes, les jambes grasses, le front rond, les
» yeux fixes ou égarés ».

» Un homme fou & méchant aura les cheveux rudes, la tête petite & mal formée, les oreilles » grandes & pendantes, le col long, les yeux secs » & obscurs, petits & enfoncés, ou enflés comme ceux » d'un homme ivre qui vient de dormir, avec le » regard fixe & le menton fort grand ou fort court, » la bouche grande, le dos un peu courbé, le ventre gros, les cuisses & les extrêmités des pieds & » des mains dures & pleines de chair, le teint pâle, » & néanmoins rouge au milieu des joues ».

» Toutes ces remarques sont des observations générales : on peut en faire encore d'autres particulières, » afin de représenter deux méchants hommes qui ne » se ressembleront pas, & qui auront cependant tous » deux des signes de méchanceté. C'est ainsi que Raphaël & Léonard de Vinci ont peint différemment » le traître Judas, dans les tableaux qu'ils ont faits » de la Cene, l'un aux loges du Vatican & l'autre » à Milan ; car bien que ces deux signes n'aient aucune ressemblance, on y voit néanmoins tous les » signes d'un méchant esprit. » (L)

PIERRE (subst. fem.) Sébastien de Venise, qu'on nomme plus communément Frà Bastian del piombo, n'avoit pas une manière d'opérer assez facile pour réussir dans le genre de la fresque qui exige une manœuvre très-expéditive. Il voulut y suppléer par la peinture à l'huile sur la *pierre* ; mais il s'apperçut que les peintures en ce genre, faites par les premiers peintres qui avoient travaillé à l'huile en Italie, avoient d'abord poussé au noir, & s'étoient effacées en peu de temps. Il imagina, pour obvier à cet in-

convénient, une compoſition de poix & de maſtic fondus & mêlés enſemble, & il en fit enduire avec de la chaux vive les murs qu'il ſe propoſoit de peindre. Par ce moyen, ſes ouvrages n'étoient point attaqués par l'humidité, & conſervoient le premier éclat de leurs couleurs. Il employa ce procédé pour travailler ſur les *pierres* les plus dures.

Le même artiſte imagina de peindre ſur des *pierres* de diverſes couleurs, & les couleurs même de ces *pierres* ſervoient de fond à ſa peinture. Cette nouvelle manière eut beaucoup de partiſans, & ce fut pour aſſurer la durée aux ouvrages en ce genre qu'on lui demandoit, qu'il inventa l'enduit dont nous venons de parler. (L)

PIERRES *FINES*. Elles appartiennent à l'art quand, par l'induſtrie des graveurs, elles ont ajouté une valeur nouvelle à celle qu'elles avoient par elles-mêmes. On grave en creux & en relief ſur la plupart des *pierres précieuſes*, ſans même en excepter le diamant.

PIERRES GRAVÉES. On doit préſumer que les Egyptiens qui gravoient avec tant de facilité ſur des matières auſſi dures que ſont le Granite, le Baſalte, & tous les autres marbres des carrières de l'Egypte, n'ignorèrent pas long-temps l'art de graver en creux ſur les métaux, & ſingulièrement en petit ſur les *pierres fines* & ſur les pierres précieuſes. Moyſe, *exod.* c. 25. v. 30, & c. 39. v. 6. 14, parle avec éloge de Beſeléel, de la tribu de Juda, qui grava les noms des douze tribus ſur les différentes pierres précieuſes dont

étoient enrichis l'éphod & le rational du grand prêtre.

On ne peut conteſter que l'art de la gravure ſur les *pierres fines*, qui avoit pris naiſſance dans l'Orient, n'y ait été toujours cultivé depuis ſans interruption, moins pour ſatisfaire à un vain appareil de luxe, que par la néceſſité où ſe trouvoient les peuples de ces pays-là d'avoir des cachets : car aucun écrit, aucun acte n'y étoient tenus pour légitimes & pour authentiques, qu'autant qu'ils étoient revêtus du ſceau de la perſonne qui les avoit dictés. C'eſt ce qui eſt dit poſitivement dans le livre d'Eſther, c. 3. v. 10, c. 8. v. 8, & les auteurs ont décrit l'anneau de Gigés, *Plat. in polit.* & celui de Darius. Enfin qu'on ouvre Daniel, c. 6. v. 17, que l'on conſulte Herodote, l. 1. on y verra qu'à Babylone les grands avoient chacun leur cachet particulier.

Les Egyptiens & les principales nations de l'Aſie conſervèrent toujours leur attachement pour les *pierres gravées*. On ſait que Mithridate en avoit fait une collection ſingulière, comme le dit Pline, l. 37, c. 17 & lorſque Lucullus, ce Romain ſi célèbre par ſa magnificence & par ſes richeſſes, aborde à Alexandrie, Ptolemée uniquement occupé du ſoin de lui plaire, ne trouve rien dans ſon empire de plus précieux à lui offrir, qu'une émeraude montée en or, ſur laquelle le portrait de ce prince Egyptien étoit gravé. Celui de Bacchus l'étoit ſur la bague de Cléopatre.

Le commerce maritime des Etruſques les ayant liés avec les Egyptiens, les Phéniciens & quelques autres peuples de l'Orient, ils apprirent les mêmes arts & les mêmes ſciences que ces nations profeſſoient,

& ils les apportèrent en Italie. Ce n'eſt guère que le commerce qui forme, en quelque façon, de différens peuples, une ſeule nation. Les Etruſques commencèrent donc à ſe familiariſer avec les arts, heureux fruits de la paix & de l'abondance : ils cultivèrent la ſculpture, la peinture, l'architecture, & ils ne montrerent pas moins de talent pour la gravure ſur les *pierres fines*.

Le commencement des arts ne fut pas différent en Grece de ce qu'il avoit été en Etrurie. Ce furent encore les Egyptiens qui mirent les inſtrumens des arts entre les mains des Grecs, en même temps qu'ils dictoient à Platon les principes de la ſageſſe qu'il étoit venu puiſer chez eux, & qu'ils permettoient aux légiſlateurs Grecs de tranſcrire leurs loix pour les établir enſuite dans leur pays.

Cette nation, tout ingénieuſe qu'elle étoit, demeura dans l'ignorance de la gravure juſqu'à Dédale qui le premier ſut animer la ſculpture en donnant du mouvement à ſes figures. Il vivoit *avant le temps* de la guerre de *Troie*, environ douze cents quarante ans avant J. C. Ce ne fut cependant que dans le ſiècle d'Alexandre, que les progrès des arts parurent en Grece dans tout leur éclat. Alors ſe montrèrent les Appelle, les Lyſippe, les Pyrgotele, qui partageant les faveurs & les bienfaits de cet illuſtre conquérant, diſputèrent à qui le repréſenteroit avec plus de grace & de dignité. Le premier y employa ſon pinceau avec le ſuccès que perſonne n'ignore, & Lyſippe ayant été choiſi pour former en bronze le buſte de ce prince, Pyrgotele fut ſeul jugé digne de le graver.

La nature ne produit point des hommes ſi rares,

ſans leur donner pour émules d'autres hommes de génie : ainſi l'on vit ſe répandre par toute la Grece une multitude d'excellens artiſtes, & pour me renfermer dans mon ſujet, il y eut dans toutes les villes des graveurs d'un mérite diſtingué. L'art de la gravure en *pierres fines* eut, entre les mains des Grecs, les ſuccès que promettent les travaux aſſidus & multipliés. Il ne fallut plus chercher de bons graveurs hors de chez eux, & ces peuples ſe maintinrent dans cette ſupériorité. Cronius, Apollonide, Dioſcoride, Solon, Hyllus, & beaucoup d'autres dont les noms ſont conſacrés ſur leurs gravures, ſe rendirent très-célèbres dans cette profeſſion. En un mot, on ne trouve guere, ſur les belles pierres gravées, d'autres noms que des noms Grecs.

Les Romains ne prirent du goût pour les beaux arts que lorſque, ayant pénétré dans la Grece & l'Aſie, ils eurent été témoins de la haute eſtime qu'on y faiſoit des grands artiſtes dans les arts libéraux, ainſi que de leurs productions. Alors ils ſe livrerent à la recherche des belles choſes, & ne mettant point de bornes à la curioſité des pierres gravées, non-ſeulement ils en dépouillerent la Grece, mais ils attirèrent encore à Rome, pour en graver de nouvelles, les Dioſcoride, les Solon & d'autres artiſtes auſſi diſtingués. On para les ſtatues des dieux de ces ſortes d'ornemens, on en monta des bagues à l'uſage de toutes les conditions, &, qui pourroit le croire ? il ſe rencontra des voluptueux aſſez délicats, pour ne pouvoir ſoutenir pendant l'été le poids de ces ſortes de bagues. Juven. ſat. 1. v. 28. Il fallut en faire de plus légères & de plus épaiſſes pour les différentes ſaiſons.

Quand

Quand les perſonnes moins riches n'avoient pas le moyen de ſe procurer une *pierre fine*, ils faiſoient ſeulement monter ſur leurs anneaux un morceau de verre coloré, gravé ou moulé ſur quelque belle gravure : & l'on voit aujourd'hui, dans pluſieurs cabinets, de ces verres antiques, dont quelques uns tiennent lieu d'excellentes gravures antiques que l'on n'a plus.

Leurs anneaux, leurs bagues, leurs pierres gravées ſervoient à cacheter ce qu'ils avoient de plus cher & de plus précieux ; en particulier leurs lettres ou leurs tablettes. Cette coutume a paſſé de ſiècle en ſiècle, & eſt venue juſqu'à nos jours, ſans avoir ſouffert preſqu'aucune variation. Elle ſubſiſte encore dans toute l'Europe & juſques chez les Orientaux ; & c'eſt ce qui a mis ces derniers peuples, ſi peu curieux d'ailleurs de cultiver les arts, dans la néceſſité d'exercer celui de la gravure en creux ſur les *pierres fines*, afin d'avoir des cachets à leur uſage.

Comme tous les citoyens, au moins les *chefs* de chaque famille, *devoient* poſſéder un anneau en propre, il n'étoit pas permis à un graveur de faire en même temps le même cachet pour deux perſonnes différentes. L'hiſtoire nous a décrit les ſujets de pluſieurs de ces cachets. Jules-Céſar avoit fait graver ſur le ſien l'image de Vénus armée d'un dard ; gravure dont les copies ſe ſont multipliées à l'infini. Le célèbre Dioſcoride avoit gravé celui d'Auguſte. Le cachet de Pompée repréſentoit un Lion tenant une épée. Apollon & Marſias étoient exprimés ſur le cachet de Néron. Scipion l'Africain fit repréſenter ſur le ſien, le portrait de Syphax qu'il avoit vaincu.

Les premiers Chrétiens qui vivoient confondus avec les Grecs & les Romains, avoient pour ſigne de reconnoiſſance des cachets ſur leſquels étoient gravés le monogramme de Jéſus-Chriſt, une colombe, un poiſſon, une anchre, une lyre, la nacelle de Saint-Pierre, & d'autres pareils ſymboles.

Le luxe & la moleſſe aſiatique, qui s'accrurent chez les Romains avec leurs conquêtes, ne mirent plus de bornes au nombre & aux uſages des *pierres gravées*. Ils crurent en devoir enrichir leurs vêtemens & en relever ainſi la magnificence. Les dames Romaines les firent paſſer dans leur coëffure; les bracelets, les agrafes, les ceintures, le bord des robes en furent parſemés, & ſouvent avec profuſion. L'empereur Eliogabale porta cet excès ſi loin, qu'il faiſoit mettre ſur ſa chauſſure des *pierres gravées* d'un prix ineſtimable, & qu'il ne vouloit plus revoir celles qui lui avoient une fois ſervi. *Lamprid. in vita Eliogab. c. 23.*

Il y avoit ſans doute des *pierres gravées* faites uniquement pour la parure, & l'on peut regarder comme telles ces émeraudes, ces ſaphirs, ces topaſes, ces améthyſtes, ces grenats, & généralement toutes ces autres pierres précieuſes de couleur, ſur la ſurface deſquelles ſont des gravures en creux, mais dont la ſuperficie, au lieu d'être plate, eſt convexe & fait appeller la pierre un *cabochon*. Il faut encore ranger dans cette claſſe toutes ces *pierres gravées* qui paſſent une certaine grandeur, & qui, n'ayant jamais été portées en bagues, ne paroiſſent avoir été travaillées que pour l'ornement, ou pour ſatisfaire la curioſité de quelques perſonnes de goût. Il n'eſt pas douteux

que les *pierres gravées* en relief, ou ce que nous nommons des *camées*, n'entraſſent auſſi dans les ajuſtemens dont elles étoient propres à relever les richeſſes & l'éclat.

Le chriſtianiſme s'étant établi ſur les ruines du Paganiſme, l'univers changea de face & préſenta un ſpectacle nouveau. Les anciennes pratiques furent la plupart abandonnées, & l'on ceſſa par conſéquent d'employer les pierres gravées à une partie des uſages auxquels on les avoit fait ſervir juſqu'alors. Elles ne ſervirent plus qu'à cacheter. Mais quand la barbarie vint à inonder toute l'Europe, l'on ne cacheta plus avec les *pierres gravées* : on ſe ſoucia encore moins de les porter en bagues; on étoit trop loin d'en connoître le prix. Elles ſe diſſippèrent; pluſieurs rentrèrent dans le ſein de la terre pour reparoître dans un ſiècle plus éclairé & plus digne de les poſſéder : d'autres furent employées à orner des châſſes, & à divers ouvrages d'orfevrerie à l'uſage des égliſes ; car c'étoit le goût dominant : c'étoit à *qui feroit le plus de dépenſes en reliquaires*, & à qui en enrichiroit les autels d'un plus grand nombre. Pluſieurs de ces anciennes gravures ineſtimables, pluſieurs de ces précieux camées que les empereurs d'Orient avoient emportés de Rome, ne ſortirent du lieu où ils avoient été transférés, & ne repaſſerent dans l'Occident, que pour venir y occuper des places dans les chapelles, & y tenir rang avec les reliques. Les Vénitiens en remplirent le fameux tréſor de l'égliſe de Saint-Marc, & les François en apportèrent pluſieurs en France durant les croiſades. Depuis très-longtemps, la belle tête de Julie, fille de Titus, & pluſieurs gravures repréſentant des

ſujets profanes, ſont confondues avec les reliques dans le trèſor de l'abbaye de Saint-Denys.

On ne peut ſans doute excuſer un ſi grand fond d'ignorance de ces ſiècles barbares, & c'eſt cependant à ce défaut de lumières que nous ſommes redevables de la conſervation d'une infinité de précieux morceaux de gravures antiques, qui autrement auroient couru le riſque de ne pas arriver juſqu'à nous. Car enfin ſi ceux qui vivoient dans ces ſiècles barbares euſſent été plus éclairés, le même zèle de religion qui leur faiſoit rechercher toutes ſortes de pierres gravées pour en parer les autels & les reliques, leur eût fait rejetter toutes celles qui avoient rapport au Paganiſme, & les eût peut-être engagés à les détruire.

On ſent combien cette perte eût été grande, quand on réflechit ſur l'utilité qu'on peut retirer des *pierres gravées*. Je ne parle pas des prétendues vertus occultes qu'on leur a attribuées; ce n'eſt pas ici le lieu de s'arrêter à ces folles idées: je ne prétends pas non plus relever ici le prix & la beauté de la matière: mais je parle d'abord du plaiſir que fournit à l'eſprit le travail que l'art y fait mettre. Ces précieux reſtes d'antiquité ſont la ſource d'une infinité de connoiſſances; ils perfectionnent le goût, & meublent l'imagination des idées les plus nobles & les plus magnifiques. C'eſt de deux *pierres gravées* antiques, qu'Annibal Carrache a emprunté les penſées de deux de ſes plus beaux tableaux du cabinet du palais Farneſe à Rome. L'Hercule qui porte le ciel eſt une imitation d'une gravure antique qui eſt chez le roi.

Quoique les *pierres gravées* ne ſoient pas des ou-

vrages auſſi ſublimes que les admirables productions des anciens ſculpteurs, elles ont cependant quelque avantage ſur les bas-reliefs, & ſur les ſtatues. Ces avantages naiſſent de la matière même des *pierres gravées* & de la nature du travail. Comme cette matière eſt très-dure, & que le travail eſt enfoncé, (il n'eſt ici queſtion que des gravures en creux) l'ouvrage eſt à l'abri de s'uſer par le frottement, & ſe trouve en même temps garanti d'un nombre infini d'autres accidens que les grands morceaux de ſculpture en marbre n'ont que trop ſouvent éprouvés.

Comme il n'eſt rien de ſi ſatisfaiſant que d'avoir des portraits fidèles des hommes illuſtres de la Grece & de Rome, c'eſt encore dans les *pierres gravées* qu'on peut les trouver; c'eſt où l'on peut s'aſſurer avec le plus de certitude, de la vérité de la reſſemblance. Aucun trait n'y a été altéré par la vétuſté; rien n'y a été émouſſé par le frottement comme dans les médailles & dans les marbres. Il eſt encore conſolant de pouvoir imaginer que ces ſtatues & ces grouppes qui furent autrefois l'admiration d'Athènes & de Rome, & qui ſont l'objet de nos juſtes regrets, ſe retrouvent ſur les *pierres gravées*. Ce n'eſt point ici une vaine conjecture; on a ſur des *pierres gravées* indubitablement antiques, la repréſentation de pluſieurs belles ſtatues Grecques qui ſubſiſtent encore. Sans ſortir du cabinet du roi de France, on y peut voir, ſur des cornalines, la ſtatue de l'Hercule Farneſe, un des chevaux de Monte-Cavallo, & le grouppe de Laocoon.

Indépendamment de tous les avantages qu'on vient d'attribuer aux *pierres gravées*, elles en ont encore

de nommer ceux qui ont mérité une plus grande réputation : Jean Bernardi de Caſtel-Bolognese, Matteo del Naſaro; ce dernier paſſa une grande partie de ſa vie en France au ſervice de François I : Jean-Jacques Caraglio de Vérone, qui n'a pas moins réuſſi dans la gravure des eſtampes : Valerio Belli de Vicence, plus connu ſous le nom de Valerio Vicentini; Louis Anichini, & Alexandre Ceſari, ſurnommé le Grec. Les curieux conſervent dans leurs cabinets des ouvrages de ces graveurs modernes, & ce n'eſt pas ſans raiſon qu'ils en admirent la beauté du travail. Qu'on n'y cherche pas cependant ni cette première fineſſe de penſée, ni cette extrême préciſion de deſſin, qui conſtituent le caractère du bel antique : tout ce qu'ils ont fait de plus beau n'eſt que bien médiocre, mis en parallele avec les excellentes productions de la Grèce.

De la matière ſur laquelle on grave.

Les anciens graveurs qui, en cela, ont été ſuivis par tous les modernes, paroiſſent n'avoir excepté aucune des *pierres fines*, ni même des *pierres précieuſes*, pour en faire la matière de leurs travaux, à moins que ces *pierres* ne ſe ſoient trouvées ſi recommandables par elles-mêmes, que c'eût été les dégrader en quelque ſorte que de les charger d'un travail étranger, & de vouloir leur ajouter un nouveau prix : on a encore aujourd'hui les mêmes égards pour de ſemblables *pierres*. Du reſte, on rencontre tous les jours des gravures ſur des améthyſtes, des ſaphirs, des topaſes, des chryſolithes, des péridots, des hyacinthes & des

grenats. On en voit ſur des berylles ou aigues-marines, des primes d'emeraudes & d'améthyſtes, des turquoiſes, des malachites, des cornalines, des chalcédoines & des agates. Les jaſpes rouges, jaunes, verds & de diverſes autres couleurs, & en particulier les jaſpes ſanguins, le jade, des cailloux ſinguliers, des morceaux de lapis ou lyanée, & des tables de cryſtal de roche ont auſſi ſervi de matière pour la gravure, même d'aſſez belles émeraudes & des rubis y ont ſervi. Mais de toutes les *pierres fines*, celles qu'on a toujours employées plus volontiers pour la gravure en creux, ſont les agates & les cornalines ou ſardoines, tandis que les différentes eſpèces d'agates-onix ſemblent avoir été réſervées pour les reliefs.

C'eſt à la variété des couleurs dont la nature a embelli les agates, que nous devons ces beaux camées dont les teintes variées ſembleroient être l'ouvrage du pinceau, & qui preſque tous ſont des productions de nos graveurs modernes.

Ne paſſons pas ici ſous ſilence des gravures ſinguliéres, & qui peuvent marcher à la ſuite des *pierres gravées*. Ce ſont des agates, ou d'autres *pierres fines*, ſur leſquelles des têtes ou des figures de bas-relief, ciſelées en or, ont été rapportées & incruſtées, de façon qu'à la différence près de la matière, elles font preſque le même effet que les véritables camées. On en voit une à Florence en qui tout eſt fini, & qui a appartenu à l'électrice Palatine, Anne-Marie-Louiſe de Médicis. Cette belle gravure doit ſe trouver dans le cabinet du Grand-Duc : c'eſt peut-être un Apollon vainqueur du ſerpent Python : il y en a une repréſentation dans le *Muſæum Florentinum*,

t. 1. tab. 66. n°. 1. Un Italien, en 1749, a diſtribué à Paris pluſieurs *pierres* ſemblablement incruſtées; & comme il en avoit un nombre remarquable, & qu'elles étoient trop bien conſervées pour n'être pas ſuſpectes, les connoiſſeurs ſont perſuadés que c'étoient des pièces modernes.

Le diamant, la ſeule *pierre* précieuſe ſur laquelle on n'avoit pas encore eſſayé de graver, l'a été dans ces derniers ſiècles. Il eſt vrai que le Vénitien André Cornaro annonça, en 1723, une tête de Néron gravée en creux ſur un diamant, & pour relever le prix de cette gravure, qu'il eſtimoit douze mille ſéquins, il aſſuroit qu'elle étoit antique. Mais on ne peut guère douter du contraire, & peut-être ſon diamant étoit-il un ouvrage de Conſtanzi, qui a travaillé longtemps à Rome avec diſtinction. Lorſque Clément Biragues, Milanois, que Philippe II avoit attiré en Eſpagne, & qui ſe trouvoit à Madrid en 1564, fit l'eſſai de graver ſur le diamant, perſonne n'avoit encore tenté la même opération. Cet illuſtre artiſte y grava, pour l'infortuné Don Carlos, le portrait de ce jeune Prince, & ſur ſon cachet, qui étoit un autre diamant, il mit les armes de la monarchie eſpagnole. On a fait voir à Paris un diamant où étoient gravées, ou plutôt égratignées, les armes de France. On dit qu'il y en a un ſemblable dans le tréſor de la Reine de Hongrie à Vienne, & que le cachet du feu Roi de Pruſſe (Frédéric-Guillaume I, mort en 1740), étoit pareillement gravé ſur un diamant. Au reſte, ces gravures ne peuvent être ni bien profondes, ni fort arrêtées, ni faites ſur des diamans parfaits. Ajoutez que ſouvent on

montre des gravures qu'on dit être faites ſur des diamans, & qui ne le ſont réellement que ſur des ſaphirs blancs.

De la diſtinction des pierres antiques d'avec les modernes.

Comme il regne beaucoup de ruſes, de fraudes & de ſtratagêmes pour tromper au ſujet des *pierres* gravées, on demande s'il y a des moyens de diſtinguer l'antique du moderne, les originaux des copies. Quelques curieux ſe ſont fait là-deſſus des regles qui, tout incertaines qu'elles ſont, méritent cependant d'être rapportées.

Ils commencent par examiner l'eſpèce de la *pierre*; ſi cette *pierre* eſt orientale, parfaite dans ſa qualité, ſi c'eſt quelque *pierre fine* dont la carrière ſoit perdue, telles que ſont, par exemple, les cornalines de la vieille roche; ſi le *poli en eſt très-beau, bien égal*, & *bien luiſant*, c'eſt ſelon eux des preuves de l'antiquité d'une gravure. Il eſt certain que l'examen de la qualité d'une *pierre gravée* & de ſon beau poli ne ſont point des choſes indifférentes; mais on a vu plus d'une fois nos graveurs effacer d'anciennes mauvaiſes gravures, retoucher des antiques, apporter dans le poliment une grande dextérité pour mieux tromper les connoiſſeurs. D'ailleurs, ce ſeroit peut-être une preuve encore plus certaine de l'antiquité d'une *pierre gravée*, ſi la ſurface extérieure en étoit dépolie par le frottement; car les anciens gravoient

pour l'uſage, & toute pierre qui a ſervi doit s'en reſſentir (1).

Les curieux croyent encore reconnoître certainement ſi les inſcriptions gravées en creux ſur les *pierres* ſont vraies ou ſuppoſées, & cela par la régularité & la proportion des lettres & par la fineſſe des jambes; mais il n'y a guère de certitude dans ces ſortes d'obſervations. Tout graveur qui voudra s'en donner la peine, & qui aura une main adroite, parviendra à tracer des lettres qui imiteront ſi bien celles des anciens, même celles qui ſont formées par des points, que les plus fins connoiſſeurs prendront le change; & ce ſtratagême, conçu en Italie pour ſe jouer de certains curieux nourris dans la prévention, n'a que trop bien reuſſi. Ils ont corrompu juſques aux *pierres gravées* réellement antiques, en y mettant de fauſſes inſcriptions, & c'eſt ce qu'ils exécutent avec d'autant plus de ſécurité, qu'il leur eſt plus facile alors d'en impoſer. Qui pourra donc aſſurer que pluſieurs de ces noms d'artiſtes qui ſe liſent ſur les *pierres gravées*, & même auprès de fort belles gravures, n'y auront pas été ajoutés dans des ſiècles poſtérieurs, ſurtout depuis que Gori a fait obſerver que le nom de Cléomenes écrit en grec, qu'on voit ſur le ſocle de la Vénus de médicis, eſt une inſcription poſtiche?

Il n'eſt pas non plus difficile d'ajouter ſur les

(1) Ce moyen de connoître l'antiquité d'une *pierre* ne peut être admis. La dureté des *pierres fines* en garantit le poli contre un fort long uſage. C'eſt ce qui eſt prouvé par celles qui ſont certainement antiques, qui probablement ont ſervi, qui ont été enſuite perdues ſous la terre, & qui ont même éprouvé des accidens.

pierres gravées, de ces cercles & de ces bordures en forme de cordons qui, ſuivant le ſentiment de Gorſ, caractériſent les *pierres* étruſques, & ſont un ſigne certain pour les reconnoître.

D'autres curieux prétendent que les anciens n'ont jamais gravé que ſur des *pierres* de figure ronde ou ovale; & lorſqu'on leur en montre quelques-unes d'une autre forme, telles que ſont des *pierres* quarrées ou à pans, ils ne balancent pas à dire que la gravure en eſt moderne, ce qui n'eſt pas toujours vrai.

Quelques négligences qui ſe ſeroient gliſſées dans des parties acceſſoires au milieu des plus grandes beautés, ne doivent pas non plus faire juger qu'une gravure n'eſt pas antique (2) : on en devroit peut-être conclure tout le contraire, d'autant que les gravures modernes ſont également ſoignées dans toutes les parties, au lieu que celles des anciens ont aſſez ſouvent le défaut qu'on vient de remarquer. On en peut citer, pour exemple, l'enlévement du Palladium, gravé par Dioſcoride : le Diomede qui eſt la maîtreſſe figure, réunit toutes les perfections, tandis que le reſte eſt d'un travail ſi peu ſoigné, qu'à peine ſeroit-il avoué par des ouvriers médiocres. Cet habile artiſte auroit-il prétendu relever l'excellence de ſa production par ce contraſte, ou auroit-il craint que l'œil s'arrêtant ſur des objets étrangers, ne ſe portât pas aſſez entiérement ſur la principale figure ?

(2) C'eſt même un jugement qu'on ne devroit pas porter, quand tout l'ouvrage ſeroit mauvais, car il y a de fort mauvaiſes antiques dans tous les genres : mais on peut encore les reconnoître par le travail, par le ſtyle, par le caractère d'école.

Mais une *pierre* gravée qui ſeroit enchâſſée dans ſon ancienne monture ; une autre qu'on ſauroit, à n'en pouvoir douter, avoir été trouvée depuis peu à l'ouverture d'un tombeau, ou ſous d'anciens décombres qui n'auroient jamais été fouillés, mériteroit d'être reçue pour antique. Il paroît auſſi qu'on ne devroit pas moins eſtimer une *pierre gravée* qui nous viendroit de ces pays où les arts ne ſe ſont pas relevés depuis leur chûte : par exemple des *pierres* gravées qui ſont tirées & apportées du levant ne ſont pas ſuſceptibles d'altération par le défaut d'ouvriers, comme le ſont celles qu'on découvre en Europe : enfin, outre la certitude de l'antiquité pour la *pierre gravée*, il faut encore qu'elle ſoit réellement belle pour mériter l'eſtime des curieux. Concluons donc que la connoiſſance du deſſin, jointe à celle des ſtyles & du travail, eſt le ſeul moyen de ſe former le goût, & de devenir un bon juge dans les arts, & en particulier dans la connoiſſance de mérite des *pierres gravées*, tant antiques que modernes.

Des célèbres graveurs en pierres fines.

Il ſemble qu'il manque quelque choſe à l'hiſtoire des arts, ſi elle ne marche accompagnée de celle des artiſtes qui s'y ſont diſtingués. C'eſt ce qui a engagé Vaſari, Vettori & Mariette à écrire la vie de ces célèbres artiſtes. Il nous ſuffira d'indiquer les noms des principaux parmi ceux qui ont paru depuis la renaiſſance des arts.

Tout le monde ſait que la chûte du bon goût

ſuivit de près celle de l'empire romain (1) : des ouvriers groſſiers & ignorans prirent la place des grands maîtres, & ſemblèrent ne plus travailler que pour accélérer la ruine des arts. Cependant dans le temps même qu'ils s'éloignoient à ſi grands pas de la perfection, ils ſe rendoient, ſans qu'on y prît garde, utiles & même néceſſaires à la poſtérité. En continuant d'opérer, bien ou mal, ils perpétuoient les pratiques manuelles des anciens : pratiques dont la perte étoit ſans cela inévitable, & qui n'auroient peut-être pu ſe retrouver. Il eſt donc heureux que l'art de la gravure en *pierres fines* n'ait ſouffert aucune interruption, & qu'il y ait eu une ſucceſſion ſuivie de graveurs qui ſe ſoient inſtruits les uns les autres, & qui ſe ſoient mis, pour ainſi dire, à la main les outils ſans leſquels cet art ne pourroit ſe pratiquer.

Ceux d'entr'eux qui abandonnèrent la Grece dans le quinzième ſiècle, & qui vinrent chercher un aſyle en Italie, pour ſe ſouſtraire à la tyrannie des Turcs, leurs nouveaux maîtres, y firent paroître, pour la première fois, quelques ouvrages qui, un peu moins informes que les gravures qui s'y faiſoient journellement, ſervirent de prélude au renouvellement des arts qui ſe préparoit. Les pontificats de Martin V & de Paul II furent les témoins de ces premiers eſſais. Mais

(1) Pour parler plus exactement, il faudroit dire de la *république romaine*, quoiqu'il y ait eu encore des artiſtes habiles du temps des empereurs. On reconnoît même généralement que, dans les derniers ſiècles de la république, les arts avoient dégénéré de l'ancienne ſplendeur qu'ils avoient eue dans les beaux ſiècles de la Grèce.

Laurent de Médicis, le plus illuſtre protecteur que les arts ayent rencontré, fut le principal moteur du grand changement qu'éprouva celui de la gravure. Sa paſſion pour les *pierres gravées* & pour les camées lui fit rechercher, ainſi que je l'ai déjà remarqué, les meilleurs graveurs : il les raſſembla auprès de ſa perſonne, il leur diſtribua des ouvrages, il les anima par ſes bienfaits, & l'art de la gravure en *pierres fines* reprit une nouvelle vie.

Jean delle Corniuole fut regardé comme le reſtaurateur de la gravure en creux des *pierres* fines, & *Dominique de Camei* de la gravure en relief. Ces deux artiſtes furent bientôt ſurpaſſés par *Pierre-Marie de Peſcia*, & par *Michelino*. L'art de la gravure en *pierres fines* s'étendit rapidement dans toutes les parties de l'Italie. Cependant il étoit réſervé à *Jean Bernardi*, né à Caſtel-Bologneſe, ville de la Romagne, d'enſeigner aux graveurs modernes à ſe rendre de dignes imitateurs des graveurs antiques. Entr'autres ouvrages de ce célèbre artiſte, on vante beaucoup ſon Titius auquel un vautour déchire le cœur, gravé d'après le deſſin de Michel-Ange ; comblé d'honneurs & de biens, il expira en 1555. Dans ce temps-là, François I avoit attiré en France le fameux *Mathieu del Naſaro*, qui s'occupa à former parmi nous des élèves qui fuſſent en état de perpétuer dans le royaume l'art qu'il y avoit fait connoître.

Pendant le même temps, *Luigi Anichini*, & ſurtout *Alexandre Ceſari*, ſurnommé *le Grec*, gravoient à Rome avec éclat toutes ſortes de ſujets ſur des *pierres fines*. Le chef-d'œuvre de ce dernier eſt un camée repréſentant la tête de Phocion l'Athénien,

Jacques

Jacques de Trezzo embelliſſoit alors l'Eſcurial par ſes ouvrages en ce genre.

Quand l'empereur Rodolphe II monta ſur le trône, il protégea les arts, fit fleurir celui de la gravure en Allemagne dans le dix-ſeptième ſiècle, & employa particulièrement *Gaſpard Léeman* & *Miſeroni* : mais aucun de ces graveurs n'a pu ſoutenir le parallele du *Coldoré* qui fleuriſſoit en France vers la fin du ſeizième ſiècle, & qui a vécu juſques ſous le regne de Louis XIII. Cependant, parmi les graveurs François, perſonne n'a mérité cette brillante réputation dont *Flavius Sirlet* a joui dans Rome juſqu'à ſa mort, arrivée le 15 Août 1737. On ne connoît aucun graveur moderne qui l'égale pour la fineſſe de la touche. Il nous a donné, ſur des *pierres fines*, des repréſentations en petit des plus belles ſtatues antiques qui ſont à Rome; le grouppe du Laocoon eſt ſon chef-d'œuvre.

Celui qui ſe diſtinguoit dernièrement le plus dans cette ville, eſt le chevalier *Charles Conſtanzi*; il a gravé ſur des diamans, pour le roi de Portugal, une Léda & une tête d'Antinoüs (1).

Je n'ai point parlé des graveurs qu'a produit l'Angleterre, parce que la pluparr ſont demeurés fort au-deſſous du médiocre; il faut pourtant excepter *Charles-Chrétien Reiſen*, qui a mérité une des premières places entre les graveurs en creux ſur *pierres fines*, & qui a eu pour élève un nommé Claus, mort

(1) A préſent M. Pikler jouit à Rome d'une grande répuration pour la gravure des camées.

en 1739; enſuite *Smart*, & enfin *Scaton* qui étoit de nos jours le premier graveur de Londres.

Mais nous avons lieu de regretter un de nos graveurs François mort en 1746, & qui faiſoit honneur à la nation : je parle de *François-Julien Barier*, graveur ordinaire du roi en *pierres fines*, homme de goût, né induſtrieux, & qui a fait, en l'un & l'autre genre de gravure, des ouvrages qui ont aſſuré ſa réputation : il ne lui manquoit qu'une plus parfaite connoiſſance du deſſin.

M. *Jacques* Guay qui lui a ſuccédé, ne doit pas craindre d'eſſuyer un pareil reproche : il deſſine bien & modele de même. Il a viſité toute l'Italie pour ſe perfectionner, & a retiré de grands fruits de ſes voyages. Il a jetté beaucoup d'eſprit ſur une cornaline où il a exprimé, en petit, d'après le deſſin de Bouchardon, le triomphe de Fontenoy.

Pratique de la gravure en pierres fines.

Quand on examine avec attention ce que Pline a dit de la manière de graver ſur les *pierres* précieuſes, on demeure pleinement convaincu que les anciens n'ont pas connu d'autres méthodes que celles qui ſe pratiquent aujourd'hui. Ils ont dû ſe ſervir comme nous du touret, & de ces outils d'acier ou de cuivre qu'on nomme ſcies & bouterolles ; & dans l'occaſion, ils ont pareillement employé la pointe du diamant. Le témoignage de Pline eſt formel, l. 37. c. 4. & 13. (On trouvera les details ſur la manière de graver en *pierres* fines dans le dictionnaire de la pratique des beaux-arts.)

Des pierres gravées factices.

L'extrême rareté des *pierres* précieuſes, & le vif empreſſement avec lequel on les recherchoit dans l'antiquité, ne permettant qu'aux perſonnes riches d'en avoir, firent imaginer des moyens pour ſatisfaire ceux qui, manquant de facultés, n'en étoient pas moins poſſédés du deſir de paroître. On employa le verre, on le travailla, on lui allia divers métaux, & en le faiſant paſſer par différens dégrés de feu, il n'y eut preſque aucune *pierre* précieuſe dont on ne lui fit prendre la couleur & la forme. On a retrouvé ce ſecret dans le quinzième ſiècle, & on eſt rentré en poſſeſſion de faire de ces pâtes ou *pierres* factices que quelques-uns appellent des compoſitions. (On doit aux *pierres factices* des anciens ſur leſquelles étoient répétés des ſujets gravés en *pierres fines*, la conſervation de pluſieurs de ces ſujets dont les *pierres fines* ont été perdues. Abſtraction faite de la valeur de la matière, qui eſt peu conſidérée par les amateurs de l'art antique, les *pierres* factices ſont auſſi précieuſes que les *pierres* fines, puiſqu'elles portent l'empreinte fidelle de la compoſition, & qu'elles l'emportent, par conſéquent, ſur la copie la plus parfaite.)

Des auteurs ſur les pierres gravées.

Entre un ſi grand nombre d'auteurs qui, depuis Pline juſqu'à nous, ont traité des *pierres gravées*, nous ne nous propoſons ici que de nommer les principaux.

Les curieux peuvent recourir à la partie ſi intéreſſante du livre de *M. Mariette* qui concerne la bibliothèque dactyliographique : une matière ſi sèche a pris entre ſes mains des graces & des ornemens qu'on ne trouve point ailleurs.

On connoît aſſez, ſur les anneaux des anciens, les ouvrages de *Kirochius*, de *Longus*, de *Kirchman*, de *Kornman*, de *Licetti* : ils ont tous été réimprimés enſemble à Leyde en 1672. Le livre de *Licetti*, imprimé à Udine en 1645, in-4°., n'eſt à la vérité qu'une miſérable compilation, & ne peut être lue ſans dégoût ; mais en échange, on ſera fort content de celui de *Cayalius* ſur les anneaux & leurs uſages.

Antoine le Pois a donné un diſcours ſur les médailles & gravures antiques, Paris 1579, in-4°. avec figures, livre très curieux, très-bien imprimé, & d'un auteur qui a le premier rompu la glace ſur cette matière. Ce livre eſtimé n'eſt pas fort commun ; mais il faut prendre garde s'il ſe trouve à la page 126 une figure du Dieu des jardins qui en a été arrachée dans pluſieurs exemplaires.

Baudelot de Dorival a mis au jour un livre de *l'utilité des voyages*. Paris 1686, 2. vol. in-12, avec figures, & Rouen 1727, livre utile, intéreſſant & dont on ne peut ſe paſſer.

Des recueils de pierres gravées.

Nous paſſons aux plus beaux recueils & cabinets de *pierres gravées*. Voici ceux de la plus grande réputation publiés en Italie.

Agoſtino (Léonardo). Le gemme antiche figurate ;

colle annotazioni di Pietro Bellori, in Roma 1657 in-4. fig. ſeconde partie in Roma 1669 in-4. Seconde édition, *in Roma 1686, 2 vol in-4. fig.* Mis en latin par Jacques Gronovius, *Amſterdam* 1685. 2 vol. in-4, & à Francher 1694, 2. vol. in-4. fig.

Ce *Léonard Agoſtini*, né à Boccheggiano, dans l'Etat de Sienne, étoit un connoiſſeur d'un goût exquis, & il avoit vieilli parmi les antiques. Son recueil eſt excellent, de même que ſon diſcours hiſtorique qui ſert de préliminaire : il ſait joindre l'utile à l'agréable, le goût avec l'érudition. Il eut encore l'avantage de trouver un deſſinateur & un graveur habile dans la perſonne de Jean-Baptiſte Calleſtrazzi, florentin. La ſeconde édition, préférable à la première par l'ordre qui y a été obſervé, & l'amélioration des diſcours, lui ſera toujours inférieure par rapport aux planches. Il n'eſt pas inutile d'avertir que, dans cette édition, on a tiré des exemplaires ſur deux ſortes de papier ; car outre que le petit eſt fort mauvais, l'impreſſion des planches y eſt trop négligée. L'édition de Hollande a les planches gravées aſſez proprement, mais ſans goût.

De la Chauſſe, *Romanum Muſæum &c. Romæ* 1690 *in-f°*. la ſeconde édition *Romæ* 1707 *in-f°*. la troiſième édition *Romæ* 1746, *in-f°*. la traduction en françois : *Amſterdam* 1706, *in-f° fig.*

Michel-Ange de la Chauſſe, pariſien, ſavant antiquaire, étoit allé aſſez jeune à Rome, & ſon caractère, autant que ſon goût, l'y avoit fixé. Le corps d'antiquités qu'il intitula *Muſæum Romanum* eſt une collection qui réunit les plus ſingulières antiquités qui ſe trouvoient dans les cabinets de Rome au temps

où l'auteur écrivoit. Les figures sont accompagnées d'explications aussi curieuses qu'instructives. Jamais ouvrage ne fut mieux reçu. Grævius l'inséra tout entier dans son grand recueil des antiquités Romaines. Il fut traduit en françois & imprimé à Amsterdam en 1706; mais l'édition originale fut suivie d'une seconde, à tous égards préférable à la première, pareillement à Rome, en 1707, & considérablement augmentée par l'auteur même. On en donna une troisième édition à Rome en 1746 en 2 vol. *in-f°.* fort inférieure à la seconde, & dans laquelle le libraire n'a cherché qu'à induire le public en erreur, & à abuser de sa confiance.

La première partie du recueil de la Chausse comprend une suite assez nombreuse de gravures antiques, qui presque toutes sont des morceaux d'élite, dont le public n'avoit encore joui dans aucun ouvrage imprimé.

De la Chausse a encore publié à Rome en 1700, *in-4° fig.* un recueil de *pierres gravées* antiques avec ses observations. Le choix des pierres est fait avec discernement; les explications écrites en Italien sont judicieuses & pleines d'érudition; les planches, au nombre de deux-cents, gravées par Bartoli, ne sont qu'au simple trait.

Musæum Florentinum, cum observ. Ant. Fr. Gorie, Florentiæ, 1731, 1732, 2 vol. *in-fol. maj. fig.*

Qui ne connoit pas le prix de cette rare & immense collection? Les deux premiers tômes consacrés aux pierres gravées suffisent pour faire admirer le plus beau cabinet qu'il y ait au monde en ce genre de richesse. Le premier volume contient plus de huit cens *pierres*

qui occupent cent grandes planches ; & le ſecond quatre cent dix-huit, rangées comme dans le premier ſur cent planches. Les éditeurs n'ont pas craint d'excéder ni par rapport à la largeur des marges, ni par la groſſeur des caractères, ni dans la diſpoſition des titres : l'épaiſſeur du papier répond à ſa grandeur. Aucun des ornemens dont on a coutume d'enrichir les livres d'importance n'ont été épargnés dans celui-ci. En un mot, c'eſt un ouvrage d'apparat, & qui remplit parfaitement les vues qui l'ont fait naître. Ce livre coute fort cher, & pour comble de malheur, la grande inondation de l'Arno qui a fait périr, ſur la fin de 1740, une partie de l'édition dépoſée dans le palais Corſini, n'en a pas fait baiſſer le prix.

(*Si* l'auteur de cet article avoit écrit plus tard, il auroit ſans doute indiqué la collection des *pierres gravées* de M. le duc d'Orléans, deſſinées & gravées par M. Auguſtin de S. Aubin, avec de ſavantes deſcriptions par M. l'Abbé le Blond, de l'académie des inſcriptions & belles lettres, & M. l'Abbé de la Chau. (*) Il n'auroit pas manqué non plus d'accorder de juſtes éloges à la collection des *pierres gravées* du duc de Marlborough, deſſinées par Cipriani, habile artiſte, mort ces années dernières à Londres, & gravées par Bartolozzi. Enfin il auroit renvoyé ſes lecteurs aux ouvrages du ſavant Winckelmann.)

(1) Le tome I de la *Deſcription des principales pierres gravées du cabinet de M. le duc d'Orléans, in-fol.*, a paru en 1780, & le ſecond en 1784.

Des collections de pierres gravées.

Non-seulement l'antiquité nous fournit des exemples de passions pour les *pierres gravées*; mais elle nous fournit des génies supérieurs & les plus distingués dans l'état qui formoient de ces collections. Quels hommes que César & Pompée ! Ils aimèrent passionnément l'un & l'autre les *pierres gravées*, & pour montrer l'estime qu'ils en faisoient, ils voulurent que le public fût le dépositaire de leurs cabinets. Pompée mit dans le capitole les *pierres gravées*, & tous les autres bijoux précieux qu'il avoit enlevés à Mithridate, & César consacra dans le temple de Vénus surnommée *Genitrix*, celles qu'il avoit recueillies lui-même avec des dépenses infinies; car personne n'égaloit sa magnificence quand il s'agissoit de choses curieuses. Marcellus, fils d'Octavie, & neveu d'Auguste, déposa son cabinet de *pierres gravées* dans le sanctuaire du temple d'Apollon, sur le mont Palatin. Marcus Scaurus, beau-fils de Sylla, homme vraiment splendide, avoit formé le premier un semblable cabinet dans Rome. Il falloit être bien puissant, pour entreprendre alors de ces collections : le prix des belles *pierres* étoit monté si prodigieusement haut, que de simples particuliers ne pouvoient guère se flatter d'y atteindre. Un revenu considérable suffisoit à peine pour l'achat d'une *pierre précieuse*. Jamais nos curieux, quelque passionnés qu'ils soient, ne pousseront les choses aussi loin que l'ont fait les anciens. Je ne crois pas qu'on rencontre aujourd'hui de gens qui, semblables

au ſénateur Nonius, préferent l'exil & même la proſcription, à la privation d'une belle bague.

Il eſt pourtant vrai que, depuis le renouvellement des beaux arts, les *pierres gravées* ont été recherchées par les nations polies de l'Europe avec un grand empreſſement; & ce goût ſemble même avoir pris de nos jours une nouvelle vigueur. Il n'y a preſque point de prince qui ne ſe faſſe honneur d'avoir une collection de *pierres gravées*. Celle du roi, & celle de l'Impératrice reine de Hongrie ſont conſidérables. Le recueil de M. le duc d'Orléans eſt très-beau. (1) On vante en Angleterre les *pierres gravées* recueillies autrefois par le comte d'Arundel, préſentement entre les mains de Miladi Germain; celles qu'avoit raſſemblées Milord Pembrock, & la collection qu'avoit fait le duc de Devonshire, l'un des plus illuſtres curieux de ce ſiècle.

C'eſt néanmoins l'Italie qui eſt encore remplie des plus magnifiques cabinets de *pierres gravées*. Celui qui avoit été formé par les princes de la maiſon Farneſe a fait un des principaux ornemens du cabinet du roi de Sicile. La collection du palais Barberin tient, en ce genre, un des premiers rangs dans Rome, qui, de même que Florence & Veniſe, abonde en cabinets de *pierres gravées*. Mais aucune de ces collections n'égale celle que poſſédoit le grand duc, qui paroît être la plus ſingulière & la plus complette qu'on ait encore vue, puiſque le marquis Maffei aſſure qu'elle renferme

(1) Cette belle collection appartient maintenant à l'impératrice de Ruſſie, qui l'a payée 450 mille livres.

près de trois mille *pierres gravées*. On ſait que les plus remarquables ſe trouvent dans le *Muſœum Florentinum*. Auſſi faut-il convenir que les peuples d'Italie ſont à la ſource des belles choſes. Fait-on la découverte de quelque rare monument, de ceux d'une ville même, d'un *Herculanum*, par exemple; ils ſont les premiers à en jouir. Ils peuvent continuellement étudier l'antique qui eſt ſous leurs yeux; & comme leur goût en devient plus ſûr & plus délicat que le nôtre, ils ſont auſſi généralement plus ſenſibles que nous aux vraies beautés des ouvrages de l'art.

Des belles pierres gravées.

Pour avoir des *pierres gravées* exquiſes en travail, il faut remonter juſqu'au temps des Grecs. Ce ſont eux qui ont excellé en ce genre, dans la compoſition, dans la correction du deſſin, dans l'expreſſion, dans l'imitation, dans la draperie, en un mot dans toutes les parties de l'art. Leur habileté dans la repréſentation des animaux eſt encore ſupérieure à celle de tous les autres peuples. Ils étoient mieux ſervis que nous dans leurs modèles, & ils ne faiſoient abſolument rien ſans conſulter la nature. Ce que nous diſons de leurs ouvrages au ſujet de la gravure en creux, doit s'appliquer également aux *pierres gravées* en relief appellées *camées*. Ces deux genres de gravure ont toujours, chez les Grecs, marché d'un pas égal. Les Etruſques ne les ont point égalés, & les Romains, qui n'avoient point l'idée du beau, leur ont été inférieurs à tous égards. Quoique curieux à l'excès des *pierres gravées*, quoique ſoutenus par l'exemple des

graveurs Grecs qui vivoient parmi eux, ils n'ont eu, en ce genre, que des ouvriers médiocres de leur nation & la nature leur a été ingrate. Les arts illustroient en Grece ceux qui les exerçoient avec succès : les Romains au contraire n'employoient à leurs sculptures que des esclaves ou des gens du commun (1).

De la plus belle pierre gravée connue.

La plus belle *pierre gravée* sortie des mains des Grecs, & qui nous soit restée, est, je pense, la cornaline connue sous le nom de *cachet de Michel-Ange*. C'est le plus beau morceau du cabinet du roi de France & peut-être du monde. On dit qu'un orfèvre de Bologne, nommé *Augustin Tassi*, l'eut après la mort de Michel-Ange & le vendit à la femme d'un intendant de la maison de Médicis. Bagarris, garde du cabinet des antiques d'Henri III, l'acheta huit cents écus, au commencement du dernier siècle, des héritiers de cette dame qui étoit de Nemours : le sieur Lauthier le père l'eut après la mort de ces antiquaires, & ce sont les enfans dudit sieur Lauthier qui l'ont vendue à Louis XIV.

(La cornaline qu'on nomme le cachet de Michel-Ange est sans doute très-précieuse par le travail ;

(1) Il faut observer que le bel âge des arts dans la Grèce étoit passé, quand les Romains commencèrent à les exercer. Encore les ont-ils peu cultivés par eux-mêmes. Ils les abandonnoient à des esclaves affranchis, la plupart Grecs de naissance, mais abbâtardis par la servitude & l'humiliation. D'ailleurs, il est vraisemblable qu'on attribue souvent aux Romains des ouvrages médiocres des Grecs.

l'étendue de la compoſition qu'elle contient dans un fort petit eſpace ajoute à ſa ſingularité : mais il eſt hardi d'affirmer, ou même d'inſinuer qu'elle ſoit la plus belle des pierres antiques. La petiteſſe des objets qu'elle renferme ſemble s'oppoſer elle-même à ce jugement; car pour louer la beauté d'un ouvrage, il faut que l'œil puiſſe ſuivre le développement de ſes parties. Ainſi les vrais juges des arts accorderont peut-être la préférence à des pierres qui contenant un moins grand nombre de figures & même ſeulement une figure ou une tête, leur offrent des beautés mieux développées, des beautés rendues & non pas ſeulement indiquées. Mais on doit admirer, dans le cachet de Michel-Ange, l'adreſſe & la patience de l'artiſte, & l'on eſt étonné qu'on ait pu traiter de ſi petits objets dans un temps où l'on ne connoiſſoit pas les verres oculaires.)

Des pierres gravées de l'ancienne Rome.

Il ſemble, par ce que nous avons remarqué tout-à-l'heure, qu'il y avoit, parmi les Romains, une ſorte d'inſuffiſance pour la culture des arts. J'ajoute que ce n'eſt pas la ſeule nation qui, pour avoir poſſédé les plus belles choſes, & les avoir, en apparence, aimées avec paſſion, n'a pu fournir ni grands peintres ni grands ſculpteurs. Je n'ai plus qu'un mot à dire au ſujet de certaines gravures ſur le cryſtal par les modernes.

Des gravures modernes ſur le cryſtal.

Les graveurs modernes ont gravé en creux, ſur des

tables de cryſtal, d'aſſez grandes ordonnances d'après les deſſins des peintres, & l'on enchâſſoit enſuite ces gravures dans des ouvrages d'orfévrerie pour y tenir lieu de bas-reliefs.

On peut lire dans Vaſari les deſcriptions qu'il fait d'un grand nombre de ces gravures qui enrichiſſoient des croix & des chandeliers deſtinés pour des chapelles & de petits coffres propres à ſerrer des bijoux. *Valerio Vicentini* en avoit exécuté un qui étoit entièrement de cryſtal, & où il avoit repréſenté des ſujets tirés de l'hiſtoire de la paſſion de Notre-Seigneur. Clément VII en fit préſent à François I, lors de l'entrevue qu'il eut avec ce prince à Marſeille à l'occaſion du mariage de Catherine de Médicis, ſa nièce, & c'étoit, au rapport de Vaſari, un morceau unique & ſans prix. (*Article de M. le Chevalier* DE JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

PINCEAU, (ſubſt. fem.), inſtrument avec lequel le peintre poſe la couleur. On en parlera dans le dictionnaire pratique.

Le mot *pinceau* eſt pris dans le ſens figuré, pour le réſultat du maniement du *pinceau*. C'eſt ainſi qu'on dit le *pinceau* aimable de l'Albane, du Parmeſan; le *pinceau* fier de Vélaſquès, de Jouvenet; le *pinceau* léger & ſpirituel de Téniers, parce que la manière de peindre de ces habiles maîtres étoit aimable, fière, légère ou ſpirituelle.

Avant l'invention de la peinture à l'huile, on ne mettoit pas grand mérite dans le maniement du *pinceau*. S'il y en avoit un reconnu, il ſe réduiſoit à la netteté, à la juſteſſe avec laquelle on devoit en

des objets dont ſon *pinceau* vouloit rendre les formes.

En Lombardie, le Corrège, élevé par Mantegna (deſſinateur ſçavant & précieux, mais dont le *pinceau* a toujours été ſec), le Corrège, dis-je, trouva des charmes dans le maniment de la broſſe; il prenoit plaiſir à empâter, à fondre, & ſavouroit l'amuſement *de ſe perdre & de ſe retrouver* dans la couleur ſans ſe rendre eſclave des formes, ni s'occuper de leur choix. Un *pinceau* ſi hardi, *ſi amoureux*, ſi careſſant, communiqua le plaiſir & l'ivreſſe dont ſon auteur ſavoit ſûrement jouir, à tous ceux qui virent ſes ouvrages. Ce fut ſans doute ce goût, cette aiſance de *pinceau* qui fit ſortir de la bouche du Corrège, ces paroles hardies, puiſqu'elles furent prononcées devant les ouvrages de Raphaël, & moi auſſi, je ſuis peintre : *ed io anche ſon pittore.*

Les maîtres qui ſuivirent cet âge, recherchèrent le mérite du *pinceau*, à la vérité, d'une manière diverſe. Et ſi l'on veut être juſte, on conviendra qu'en proportion que l'art d'exécuter occupa l'eſprit des peintres, & qu'ils y firent des progrès, on vit les formes exactes, choiſies, ſavantes, les caractères nobles & forts, les expreſſions juſtes & vives, & les attitudes préciſes, aller en dégénérant dans toutes les écoles.

Nous laiſſons & nos lecteurs & les amateurs prononcer chacun ſelon ſon goût, ſur la préférence qu'on doit donner, ou aux grandes parties que peut ſeule procurer la ſévérité du deſſin, ou au mérite qui tient à la grace ou à la chaleur du *pinceau* : mais nous ne croyons pas en même tems que l'on puiſſe réunir à un grand degré le choix & la pureté des formes, avec

la

la recherche *du pinceau* & ce qu'on nomme le *beau faire;* nous aſſurons même avec fermeté que cette recherche ne peut s'allier avec le genre ſublime.

Si l'on veut comparer les grandes parties de la peinture, aux penſées dans la poéſie, & le mérite du *pinceau* à celui du ſtyle; on verra que la recherche exceſſive qu'on peut faire de celui-ci a toujours nui à l'excellence des choſes. Les meilleurs conſeils ont toujours été de moins s'occuper des mots que des penſées. *Curam verborum, rerum volo eſſe ſollicitudinem*, Quintil. inſtit. orat. Lib. 8, cap. 1.

Les ſucceſſeurs des plus grands hommes qui ayent exiſté dans nos arts, ont prétendu, par exemple, réunir la grace du ſtyle de Racine, ou le *pinceau* de Corronne avec les fortes idées de Corneille, ou de Michel-Ange. Nous croyons que cette alliance eſt inconciliable, & que cette prétention étant oppoſée à l'harmonie, n'a pu produire que des ouvrages médiocres & la dégradation des talens. Le genre nerveux & ſublime perd de ſon énergie par les tournures polies & par le *pinceau* recherché. Le génie exalté peint à l'eſprit ſans trop s'occuper des expreſſions, & il s'exprime en peinture ſans trop s'occuper du *pinceau*.

Il faut avouer que l'ouvrage où ſe trouve le ſublime, ne fait pas déſirer les parties de détails. C'eſt ainſi que la grandeur des formes de la chapelle Sixtine, ou de l'Hercule Farneſe, ne permet pas de penſer au beau travail du ciſeau ni au ragout du pinceau; mais au défaut de cette excellence de ſtyle, le public veut être dédommagé par une diction élégante & pompeuſe, & par un *pinceau* brillant & flat-

teur; & voila comme tant de gens peignent & écrivent poliment.

Je ſais cependant qu'il y a des genres qui admettent les graces de l'exécution; mais en peinture, ce ne ſera pas le genre ſévère & très-pur; en poëſie ce ne ſera pas celui des idées mâles, & des penſées ſublimes. Le genre qui peint les Nymphes & les Amours, ſemble exiger un choix d'expreſſions douces, & un *pinceau* flatteur & amoureux, *amoroſo*, comme celui du Corrège, du Parmeſan, de l'Albane, &c. C'eſt par un *pinceau* large, franc & nerveux, que Guerçino, Lanfranc, Jouvenet, ont rendu leurs ſujets ſérieux, & leurs formes reſſenties. Baſſan, Tintoret, Salvator Roſa, Benedetto Caſtiglione ont un *pinceau* empâté, vif, & pour ainſi dire vagabond. Le Guide, Van Dick, le Sueur ſe ſont diſtingués par ce que le *pinceau* peut avoir de plus léger, de plus fin & de plus expreſſif. Le *pinceau* de Carlo-Dolce, de Liberi, de Grimou, de Raoux eſt flou ou vaporeux. Celui de Rembrandt tantôt moëlleux, tantôt heurté & raboteux, eſt toujours *ragoûtant*. Les tableaux de Joſeph de Ribera, de Vélaſquès, du Caravage, du Valentin, ſont d'un *pinceau* ſi ferme, ſi facile, & ſi adroit à noyer les couleurs en conſervant les formes toutes naturelles, & la fraîcheur des teintes, qu'il paroît difficile de porter ce mérite au-delà du degré auquel ces maîtres ſont parvenus. Et ſi nous penſions qu'il y eût de l'avantage à chercher un autre *pinceau* que celui qui nous eſt donné par notre manière de voir & de ſentir, nous croirions pouvoir décider que le *pinceau* de ces derniers maîtres ſeroit un des meilleurs à acquérir.

Mais il nous paroît raiſonnable de ne pas entreprendre de donner une liſte complette de toutes les façons de manier le *pinceau*; elle ſeroit immenſe & notre jugement pourroit n'être pas univerſellement adopté, puiſqu'il porte ſur une partie de goût pour laquelle il ne peut y avoir de règle, & qui fournit preſqu'autant de juges qu'il y a d'hommes connoiſſeurs ou qui ſe piquent de l'être.

On a cru quelquefois donner comme une leçon ſage celle de varier le *pinceau* à chaque objet d'un tableau, en ajoutant que l'accord de *pinceau* n'exiſtoit pas dans la nature, parce que les ſuperficies des corps ſont variées, & que le pinceau doit exprimer le caractère propre de chaque ſuperficie. Mais quelques réflexions feront ſentir le vuide de ce ſyſtême. D'abord, la nature des ſuperficies, à moins que les impreſſions n'en ſoient auſſi fortes que celles des rochers ou des troncs d'arbres, ne s'apperçoivent pas à une certaine diſtance, comme nous l'avons déja dit. Que voit-on donc dans un *enſemble* ? On voit les formes des *corps*, leurs couleurs, les effets des lumières & des ombres; en s'éloignant encore, on ne voit plus que les mouvemens & les formes générales. Ainſi bien loin que ce ſoient les minuties de l'enveloppe des corps qu'il faille rendre par le *pinceau*, il eſt même inutile d'exprimer les détails des plus petites formes, & encore moins les petits plis de la peau. Le rendu de ces fineſſes légères contribueroit même à amollir l'effet des formes dans un ouvrage deſtiné à une grande diſtance.

Ce principe vrai n'a pas été ignoré des anciens qui, dans leurs coloſſes, ne mettoient que les grandes

maſſes des formes avec cette ſolidité & cette juſteſſe qui ſuppoſent tant de connoiſſances & aſſurent l'effet de leurs chefs-d'œuvre. Nous devons préſumer qu'ils agiſſoient ſur le même principe pour les tableaux vus à de grandes diſtances.

Il faut avouer cependant que les détails des ſuperficies ſont du reſſort des petits ouvrages : voyez le mot *minutieux ;* mais ces détails n'excluent pas un accord d'exécution telle que le tableau ne paroiſſe pas fait par divers *pinceaux*, mais du même *pinceau* qui a ſçu ſe varier. C'eſt ainſi que Téniers répand le même eſprit dans ſes tableaux ſi variés en objets de tous genres, & avec cette diverſité de touche qui caractériſe tout, ſans néanmoins qu'aucune partie de l'ouvrage paroiſſe étrangère aux autres.

Nous nous diſpenſerons d'entrer dans l'énumération de tous les vices du *pinceau*, & d'expliquer à nos lecteurs ce qui peut le rendre mou, lourd, ſec, maigre, inégal, manièré, heurté ſans eſprit ni juſteſſe, & vif, pétillant ſans ſçavoir. Nous dirons ſeulement que, de tous ces vices, le plus fatal aux progrès eſt le dernier. Il ſe trouve cependant des amateurs auſſi ignorants que leurs artiſtes favoris, pour qui ce mérite ſtérile du *bien fait* (1) tient lieu d'invention, de formes vraies ou choiſies, & de coloris juſte & vigoureux.

Pour nous, qui penſons que rien ne peut ſuppléer aux grandes parties de l'art, nous préférerions le plaiſir d'en rencontrer quelques-unes ſous un *pinceau*

(1) Voyez l'article FAIT.

tâtonné & froid, à l'abſence de toutes les parties du premier ordre dans un tableau exécuté avec cette hardieſſe ou plutôt cette effronterie d'un *pinceau* conduit par la main d'un aveugle. Ce prétendu mérite en peinture eſt, en éloquence, celui que Cicéron redoutoit, quand il nous dit « qu'il n'héſite pas à préférer » une éloquence ſage & froide à une chaleur vuide » de penſées » : *quorum alterum ſit optandum, malim equidem indiſertam prudentiam, quam ſtultam loquacitatem.* (De oratore, lib. 3).

Ceux que l'on appelle connoiſſeurs en tableaux, nomment leurs auteurs par l'examen du caractère particulier de chaque *pinceau*, comme on nomme l'écrivain à l'inſpection de ſon écriture. Auſſi pour la diſtinction des ouvrages de l'art, cette habitude eſt d'une grande néceſſité. Par elle, on ne prend pas les ouvrages des imitateurs ou des copiſtes, pour ceux des maîtres ou des originaux; par elle, le marchand vend en honnête homme, l'acquéreur n'achete pas en dupe. Cette ſcience étonne celui qui ne la poſſède pas; mais il ne faut pas croire que la connoiſſance de la touche & du *pinceau* entraîne toujours celle de l'art. Le mérite réel s'apperçoit de loin, & ſaiſit l'ame; celui de la touche n'eſt qu'un amuſement pour l'eſprit, & ne ſe voit que de près. Le véritable amateur, l'homme ſenſible, jouit du premier, & le *pinceau* n'occupe excluſivement que les ames froides. Plaignons-donc l'amateur qui, en conſidérant ſes tableaux, ne ſait goûter que le plaiſir de la touche. Ce n'eſt pas pour lui que le Dominiquin a fait des expreſſions ſublimes, & que Raphaël a rendu ſi fortement les caractères de tous les rangs & de toutes les âmes.

Au reſte l'amateur dont nous parlons ; eſt ſans doute à plaindre; mais il peut-être excuſé. Souvent il n'a eu pour guide, dans ſa marche pittoreſque, qu'un homme peu inſtruit, qui, ne connoiſſant pas en quoi conſiſtent les plus ſolides beautés de l'art de peindre, n'aura pu l'entretenir que de celles qui réſident dans le *pinceau*. Mais ce qui pourroit paroître étonnant, ce ſeroit de trouver des peintres imbus d'une auſſi ſtérile éducation, qui ſe renferme eſſentiellement dans le mérite du *pinceau*. Plus leurs connoiſſances ſont circonſcrites, plus leur vues ſont bornées, & moins ils connoiſſent d'art dans l'art. Auſſi ce ſont des appréciateurs bien froids de tout ce qu'il préſente de beautés : hors du *pinceau*, diſons mieux, hors de leur *pinceau*, tout leur paroît au moins médiocre. Nous avons pourtant démontré que même ce genre de talent eſt fort diverſifié dans la liſte des grands peintres, depuis l'invention de la peinture à l'huile

Ce que nous avons dit ſur le mot *pinceau*, peut ſe rapporter à toutes les expreſſions qui caractériſent les différentes ſortes d'exécution. Car, quoique d'un côté on diſe le beau *pinceau* de Pierre de Cortonne, de Luc Giordano, de Carle Vanloo, & de l'autre, la touche de Berghem, le feuillé de Claude Lorrain, le ragout de Tréviſani, de Parrocel père & de Chardin; ce ſont tous termes qui ne ſe rapportent qu'à l'exécution & expriment les opérations *du pinceau*. (*Article de M.* ROBIN.)

PINCEAU. L'Auteur du ſavant Article qu'on vient de lire ſeroit mal entendu des jeunes élèves, s'ils croyoient qu'il les encourage à négliger abſolu-

ment le *pinceau*. Ils n'ont qu'à lire attentivement l'article entier, pour s'appercevoir qu'il a prévenu cette interprétation de ſes principes. Il a voulu ſeulement leur apprendre que l'art eſt bien préférable au métier, & doit être le principal objet de leurs ſoins & de leurs études; mais comme le métier eſt indiſſolublement uni à l'art, il eſt loin de leur conſeiller d'en négliger l'inſtrument.

Lui même rend hommage à ce qu'avoit d'aimable le maniement de *pinceau* de l'Albane, ou du Parmeſan, à la fierté du *pinceau* de Vélaſquez & de Jouvenet, à la légéreté de celui de Teniers; il avoue que le Giorgion, quand il fut devenu coloriſte, abandonna la ſéchereſſe & l'égalité de fonte du *pinceau*, pour adopter une touche franche & nerveuſe, & que le Corrège trouva des charmes dans le maniement de la broſſe; il avertit qu'il y a des genres qui exigent impérieuſement le mérite du *pinceau*. Ajoutons que ce mérite eſt généralement requis dans les ouvrages qui doivent être vus de près, parce que le ſpectateur, après avoir admiré l'art, finit par s'amuſer à conſidérer le métier.

M. Robin compare le *pinceau* dans la peinture aux paroles dans l'éloquence, & il cite un paſſage de Quintilien, qui veut qu'on s'attache principalement aux choſes, mais qui veut auſſi qu'on donne du ſoin aux paroles : *curam verborum* : c'eſt dire aſſez que le *pinceau* n'eſt, dans la peinture, qu'une partie ſubordonnée, comme les paroles dans le diſcours; mais que cependant cette partie exige du ſoin.

Il obſerve avec juſteſſe que les idées fortes de Corneille ne ſeroient pas bien rendues par le ſtyle doux

de Racine, ni la fierté de Michel-Ange, par le *pinceau* du Cortone. Mais comme, dans la poëſie, il n'eſt point d'idées, de quelque genre qu'elles ſoient, qui ne puſſent être dégradées, & en quelque ſorte détruites par un mauvais ſtyle, de même les belles idées des peintres perdroient beaucoup ſi, dans un ouvrage qui doit être vu de près, elles étoient rendues par un *pinceau* capable de déplaire au ſpectateur.

Ce qu'a voulu combattre M. Robin, c'eſt l'erreur de n'approuver qu'un ſeul maniement de *pinceau*. Nous avons vû un temps, où il ſembloit qu'on ne daignât admettre que le *pinceau* ragoûtant : c'étoit mettre ridiculement des bornes au métier, & le condamner même à devenir ſouvent défectueux, puiſque cette ſorte de *pinceau* a une certaine molleſſe, qui peut être ſouvent condamnable. Il doit y avoir d'ailleurs autant de maniemens de *pinceau*, que de mains qui en font uſage. Les bonnes manieres de traiter le *pinceau* ſont donc innombrables.

De belles chairs vues de près, de belles draperies, ſont en partie le réſultat d'un beau *pinceau* : des objets légers ſeroient mal rendus avec un *pinceau* lourd, & ce qui eſt moëlleux avec un *pinceau* ſec. Un *pinceau* fatigué nuit à la franchiſe des tons. On ſait combien eſt admiré dans les ouvrages à l'huile, le *pinceau* du Correge; & quel peintre auroit le droit de mépriſer, de négliger une partie qui contribue à la gloire de ce grand maître ?

La variété des objets de la nature inſpire la variété du *pinceau*, &, dans un bel ouvrage, elle eſt un mérite de plus. Il n'eſt aucune partie de l'art & du

métier, qui n'exige des ſoins, parcequ'il n'en eſt aucune qui ne ſoit un moyen de plaire (L).

PITTORESQUE (adj.) On entend par ce mot, & ce qui convient à la peinture, & ce qui fait un bon effet dans les ouvrages de cet art. Il eſt peu d'objets dans la nature qui ne puiſſent devenir *pittoreſques*, par le moyen de quelques attitudes que l'on peut y donner, de quelques acceſſoires qu'on y peut ajuſter, de quelque point de vue, ſous lequel on peut les conſidérer.

On dit cette phyſionomie eſt *pittoreſque*, cet habillement eſt *pittoreſque*, cette vue, ce payſage eſt *pittoreſque*. Dans ces phraſes le mot *pittoreſque* ſignifie qui convient à l'art.

On dit que le Dominiquin a des coëffures *pittoreſques*, que les bizarreries du Bénédette ſont *pittoreſques*; & cela ſignifie que ces coëffures, ces bizarreries font un bon effet en peinture.

Ce qui dans la nature a des formes maigres, ce qui décrit des lignes droites & régulieres, & qui offre peu de variété, n'eſt pas *pittoreſque*. Les vieux arbres dont le tronc eſt tortueux & rongé par le tems, dont l'écorce ſouvent interrompue eſt profondément ſillonnée, dont les branches ſont noueuſes, ſont *pittoreſques*; un arbre dont la tige eſt droite & maigre ne l'eſt pas; mais il peut ſe groupper avec d'autres & former une maſſe *pittoreſque*. Une table mince & qui décrit des lignes droites n'eſt pas *pittoreſque* : elle peut le devenir en l'ajuſtant avec d'autres objets qui cachent en partie ſa maigreur & ſa régularité.

Le *pittoreſque*, car ce mot ſe prend auſſi ſubſtanti-

la peinture de l'hiſtoire, un genre que je crois pouvoir nommer *pittoreſque*, parce qu'on y cherche moins les parties poëtiques de l'art, que celles qui appartiennent au métier de la peinture proprement dite. Alors on fit des tableaux d'hiſtoire, auxquels la voix publique donna le nom de bons tableaux, & qui furent ſouvent portés à un très-haut prix, quoiqu'il n'y eût point de génie, pas même de réflexion dans l'invention ni dans la diſpoſition du ſujet, point de beautés dans les formes, point de pureté dans le deſſin, point de caractère, point d'expreſſion. Qui faiſoit donc le mérite de ces tableaux ? Un beau métier, des ajuſtemens *pittoreſques*, des effets *pittoreſques*, une touche, un pinceau *pittoreſque*. Les peintres acquirent le privilège de ne plus penſer : ils ajuſtèrent, ils manœuvrèrent. (L)

PLAFOND, (Subſt. maſc.) Il s'écrivoit autrefois *Plat-fond*.

On appelle peindre des *Plafonds*, l'art de décorer de peintures, non ſeulement ce qu'on nomme proprement un *Plafond*; mais encore une voute en ceintre, en ogives, ou en dôme.

L'emploi de l'art de peindre ſera très-étendu, & on l'exercera toujours avec élévation, toutes les fois qu'on conviendra des bornes de ſon pouvoir. La peinture ne s'étend pas juſqu'à tromper nos yeux; ce n'eſt que par un ſyſtême peu reflechi, qu'on lui a ſuppoſé cette faculté. Par-là, on lui enlève l'avantage de ſe montrer dans les voutes & ſur les *Plafonds* : Telle eſt la ſuite de ce ſyſtême déraiſonnable. Il eſt ſurtout bien extraordinaire de le trouver adopté même par

quelques Peintres. On ne peut ſans doute les accuſer de projets formés contre les progrès & l'extenſion de leur art : Ils ne s'y livrent que par abus de raiſonnement & par manie de ſupériorité d'eſprit.

Les articles *peinture* & *vrai* de cet ouvrage, établiſſent des principes ſur les beautés réelles, aux quelles peut prétendre le grand art de peindre. On y prouve que ſon but le plus noble eſt de repréſenter la nature dans tous ſes mouvemens, & ſous les faces qui peuvent la montrer la plus belle; or puiſque les actions même ſont immobiles dans les tableaux, & puiſque jamais la nature, conſidérée en elle-même, n'eſt conſtamment belle & choiſie, il faut convenir que l'art du peintre ne peut ſe concilier avec une parfaite illuſion, quand même il ſeroit parvenu au point de la produire par la juſteſſe des effets & par l'emploi des couleurs égales aux teintes qu'offre la nature.

Si le Peintre étoit parvenu à produire l'erreur, il faudroit bannir ſes talens de beaucoup d'endroits; mais ſurtout des *plafonds*. Rien n'y ſeroit plus inquiétant ni plus menaçant que les objets qui s'y repréſentent, ſi l'on pouvoit les prendre pour la nature elle-même.

Le genre le plus propre aux *plafonds* eſt de tous les genres de peindre le plus poëtique, c'eſt le plus ſuſceptible de ſublime & de choix, c'eſt donc auſſi le plus idéal. Le peintre doit y développer les idées les plus ingénieuſes, qui puiſſent s'offrir à l'eſprit, & les effets les plus piquants qui puiſſent ſe préſenter aux yeux. En charmant le ſpectateur par les plus fraîches, les plus vives & les plus riantes couleurs, il doit aggrandir les eſpaces en multipliant les plans, &

produire le plaiſir que procure le mouvement & les formes du plus agréable enſemble.

La peinture ſur les voutes & les *plafonds* anime l'architecture, ſupplée aux effets qu'elle n'a pu produire faute d'eſpace; elle varie ce que celle-ci montre de trop uniforme, repoſe les yeux fatigués des blancs dont ſes parties ſont compoſées, ſe prête à toutes ſes formes, remplit tous les cadres qu'elle a tracés pour les rendre gracieuſes, & maſque les mouvemens peu avantageux auxquels la force ſouvent la néceſſité d'aſſurer ſes conſtructions.

L'art de peindre les *plafonds* concourt avec l'architecture à expliquer d'une manière ſpéciale le caractère du lieu qu'elle a conſtruit. Tout ce qu'elle veut faire connoître, notre art l'exprime, il l'écrit pour tous les hommes de tous les ſiècles & de tous les pays. S'ils entrent dans les palais, la voute leur montre quelle ſorte de héros les ont conſtruits, les ont habités & de quelles actions ils ont été capables. Dans les ſales de théatre, on lit la nature des ſpectacles auxquelles elles ſont deſtinés; on y voit que leur but eſt d'attendrir, ou de recréer, & toujours celui d'inſtruire. Enfin dans les temples, la tâche de la peinture ſur les arcs des Nefs, ou ſur les coupoles, eſt de nous dire de quel vertueux immortel il faut admirer les prodiges, ou imiter les vertus; & de quel Dieu il faut ſuivre la loi & reſpecter le ſanctuaire.

Un *plafond* bien entendu préſente le mouvement & la vie dans toutes les parties d'un intérieur qui, ſans lui, n'offriroit ſouvent qu'une vaſte ſolitude. Ce genre de peinture eſt comme une couronne ajoutée à tous les embelliſſements de l'art de bâtir; ou, pour

s'identifier encore davantage avec lui, comme une peau brillante qui, par ſon éclat, anime les formes les plus régulières de la beauté.

Un habile Architecte, ſurpris par les ſophiſmes qui veulent chaſſer notre art des voutes, ne ſeroit-il pas ramené par les images que je viens de raſſembler ? Eh comment y réſiſteroit-il ? Ces images & ces raiſons frappent également le jugement & les ſens. En effet, de quelles armes pourroient ſe ſervir les détracteurs de la peinture des *plafonds* pour détruire tout ce que nous venons d'avancer ? Uſeront-ils *de la raiſon qu'on ne doit pas repréſenter le ciel à découvert dans un endroit fermé* ? Mais ſans leur parler de l'eſpece de ciel que leur préſente la peinture, ce qui nous ramèneroit encore à ce que nous avons dit au commencement de cet article & au mot *peinture*, copions, (1), un ecrivain ſur l'architecture ; voici ce qu'il leur répond : « Ils n'ont pas conſidéré que le ceintre de » la voute étant l'imitation de la courbe que le ciel » décrit ſur nos têtes, rien n'eſt moins contre la nature » que de rendre cette imitation encore plus ſenſible » par les objets qu'on y repréſente..... Ajoutons, que ce qui ſe dit ici des voutes & des ceintres, peut ſe dire auſſi de tous *plafonds*.

Ainſi que les fameux conſtructeurs, que ces hommes de génie, qui par leurs nobles conceptions tiennent tant à l'art du Peintre d'hiſtoire, reviennent auprès de lui. Ou diſons mieux, qu'ils l'accueillent, qu'il lui donnent un magnifique abri & qu'ils adoptent les ſpecta-

(1) L'Abbé Laugier.

cles enchanteurs qu'il leur offre ; qu'ils ne produiſent rien de grand, d'imposant, d'inſtructif & d'attachant, qu'en s'alliant avec les charmes du ſentiment dont la Peinture eſt la diſpenſatrice.

Alors, en comparant un monument dont elle aura été exclue avec celui où ce qu'elle a d'attraits aura été ſagement employé, ils conviendront qu'on a completté, dans celui-ci, la réunion des beautés qui doivent concourir à la ſplendeur & à l'élégance des édifices, & que les Architectes qui, dans l'autre, ont adopté le ſyſtême contraire, ont laiſſé des places comme vuides, quoiqu'ils les ayent décorées d'ornemens en ſculpture qui par leurs répétitions & de formes & de couleurs, deviennent toujours inſipides, & que par ce dénuement, ils n'offrent rien de flatteur à l'eſprit de l'homme ſenſible.

Mais à quoi bon accumuler les preuves & les argumens contre les froids raiſonneurs qui tendent à ſeparer l'aimable Peinture de l'utile & ſavante Architecture. Oppoſons-leur les opinions, l'autorité des plus illuſtres Architectes, depuis Brunelleſchi, Bramante, Vignole, Philibert de l'Orme, juſqu'à Lunghi, Borromini, Juvara, Cartaud, Evrard, Boffrand, & nos fameux Mansards. Développons à leurs yeux les peintures des édifices élevés par ces Maîtres immortels, auxquels on ne peut refuſer le bon goût. Montrons-leur les *plafonds* & les voutes de l'Egliſe de Todi, du Palais-Caprarole, du Jéſus, des Saints-Apôtres, de la Chieſa nova, du Palais-Pitti, des Tuileries, de Fontainebleau, du Val-de-Grace, de l'Aſſomption, de Verſailles, de l'Hôtel Croſat, des Invalides & de tous les autres monumens où l'on voit briller les talens de Zuccharo,

Zuccharo, de Pellegrino, Tibaldi, de Primatice, de Lanfranc, de Baccicio, de Piétre de Cortonne, de Vouet, de Perrier, de Bourdon, de le Brun, de le Sueur, de Mignard, de Jouvenet, des Boulogne & de la Foſſe. Si les Peintres de *plafonds* que je rappelle ne produiſent pas tous, dans un égal dégré, les effets merveilleux qu'on doit attendre de leur art, au moins conviendra-t-on que les plus grands architectes en goutoient & en ſollicitoient l'emploi dans les occaſions les plus importantes.

Mais nous voici parvenu à examiner de quelles méthodes on doit uſer pour ſeconder l'architecture par l'ornement des *plafonds*, & à traiter de la nature des ſujets, & du genre de peindre qu'il y faut employer.

D'après le principe que nous avons poſé contre tous les projets d'illuſion en peinture, & d'après l'étendue que nous donnons à ce bel art, on ſent que nous ne reſtreignons pas aux ſeuls ſujets célcſtes & aériens ceux qui peuvent ſe faire voir dans les *plafonds*. Ainſi nous réprouvons l'opinion de l'Abbé Laugier (1) qui n'admet que ces ſortes d'objets & qui ne veut *ni terraſſes, ni montagnes, ni fabriques, ni rivières, ni bois, ni rien enfin de tout ce qui ne peut jamais être au deſſus de nous*. Nous prétendons encore abattre le même ſyſtême échappé à un auteur encore plus grave ſur l'art de peindre, c'eſt le célèbre Dufreſnoy; *ne peignez* dit-il, *dans vos plafonds ni les eaux ni les enfers.*

Nec mare depreſſum laquearia ſumma vel orcum.
De art. graph. v. 227.

(1) V. obſerv. ſur l'architecture, p. 290.

Nous avons vu avec admiration les feux de Mars & ceux de Vulcain, la flotte d'Enée, & Hercule ſur les eaux, dans les *plafonds* du palais Barberini, du palais Pitti, de Verſailles, de l'hôtel Lambert, peints par de Cortonne & Lebrun; & cette repréſentation pittoreſque n'a pu choquer que par un effort de raiſonnement bien futile; car aucun homme de goût n'y a trouvé ces objets déplacés. Les vrais amateurs ont vu avec plaiſir cette image de la nature, ſans prévoir qu'on pût croire que les feux & les eaux en peinture fuſſent plus déplacés *au deſſus de nos têtes* que des figures d'hommes & de femmes avec des aîles ou ſans aîles, & que ce dernier genre d'objets y fût plus vraiſemblable que l'autre.

Nous reviendrons toujours à notre principe que l'art n'atteignant jamais le degré d'illuſion dans le grand genre, il peut tout rendre ſans être choquant ni invraiſemblable.

.....Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi ſemper fuit æqua poteſtas.
HORAT.

Ainſi *les terraſſes*, *les montagnes*, *les fabriques*, tous exclus par Laugier, y feront un merveilleux effet, ſurtout ſi on les préſente avec le ſentiment de la perſpective : nous avouons qu'il faut l'obſerver avec rigueur dans ce genre, pour ne pas choquer l'œil d'une manière très-déſagréable. Si les tableaux verticalement placés exigent l'exactitude de cette ſcience; ſi rien ne contrarie plus nos organes que de voir, dans un ſimple portrait, une table ou tout

autre objet en vue d'oiſeau quand la tête eſt au-deſſus de l'horiſon; il en faut convenir, des bâtimens en *plafonds* qui ſont repréſentés bien loin de leur à plomb, font un ſpectacle infiniment plus déplaiſant encore.

Il y a plus; nous penſons qu'il faut placer l'architecture ſur les voutes avec une extrême réſerve : & c'eſt en quoi nous adopterons l'opinion de Blondel (1); car quelque régulière qu'en ſoit la perſpective, le point de vue choiſi pour un édifice devant être unique, il n'y a auſſi qu'un point pour le voir d'une maniére agréable; & comme tous les ſpectateurs ne peuvent pas s'y réunir, & qu'il paroit hors de ſon à-plomb à ceux qui ne s'y rencontrent pas, il faut donc peindre en *plafond* très-peu d'architecture régulière. Auſſi quelque belle que ſoit la coupole *de Saint-Ignace* à Rome de la main du P. Pozzo lui-même, il n'eſt perſonne qui n'ait ſenti l'inconvénient d'un tel choix de peinture, puiſque, pour l'admirer, il n'eſt qu'une ſeule place dans l'édifice immenſe, où on le voit de tant de divers côtés.

La peinture de *plafond* a beſoin d'une connoiſſance profonde de la perſpective propre à ce genre de peinture, autant pour l'exécution de l'architecture qu'on peut y placer, que pour toutes les figures qui doivent y entrer. Non-ſeulement elle eſt néceſſaire pour leur grandeur relative au dégré d'élévation qu'on veut leur donner, mais encore pour bien diriger au point de vue choiſi celles qu'on déſire montrer dans un ſens

(1) Cours d'architecture.

perpendiculaire. La difficulté s'accroît, ſi ces ſortes de figures ſe trouvent placées ſur une ſuperficie courbe. Ainſi c'eſt avec juſtice qu'on accorde un grand eloge à ce beau chriſt de P. de Champagne, peint ſur une partie de voute en ogives dans la riche égliſe des Carmelites de la rue Saint-Jacques, & qui ſemble être néanmoins d'une parfaite perpendiculaire.

Dans ces ſortes de voutes, on ſent que les aſpects étant oppoſés, le peintre eſt obligé d'admettre pluſieurs points de vue dans leur décoration. Mais il eſt encore ſoumis à cette loi, ſi ſon ouvrage étant ſur un *plafond* peu diſtant de la vue, ne peut pas être vu d'un ſeul coup d'œil, quoique la ſuperficie n'en ſoit interrompue par aucune arrête dont les courbes ſoient ſéparées. C'eſt alors qu'il doit uſer d'un jugement très-ſain dans le choix de ces divers points de vue, afin de concilier tout-à-la fois & l'obligation de ſuivre les places commodes & ordinaires des regardans, & l'enchaînement pittoreſque de ſa compoſition. Sans cet accord des règles de l'optique, avec la grace des mouvements de l'enſemble général, le *plafond*, quelque belle qu'en ſoit l'exécution, aura une infinité d'aſpects déplaiſans, & manifeſtera le peu d'expérience de l'artiſte pour ces ſortes d'ouvrages.

Les premiers maîtres ne connoiſſoient guere l'art de montrer leurs figures dans les *plafonds*, vues en deſſous, ni toutes les hauteurs tendantes à des points de vue : c'eſt cet art que nous nommons faire *plafonner* les figures. Il ne paroît pas non plus que les Romains, ni par conſéquent les Grecs, auxquels nous ne pouvons pas ſuppoſer une grande connoiſſance de la perſpective, ayent décelé les principes de ces rac-

courcis dans leurs *plafonds*. Les figures y ſont placées comme ſur un champ qui pourroit être vertical ; Raphaël n'a pas fait d'autres efforts pour ſes *plafonds* : nous en pouvons juger par les tableaux qui ſe voyent aux voutes des loges du Vatican. (1) Mais cette négligence, ſi ce n'eſt pas un défaut de ſcience, eſt rendue excuſable lorſque le peintre donne à penſer que c'eſt un tableau qui eſt attaché à la voute, ou bien une tapiſſerie, comme Lebrun l'a fait à l'hôtel Lambert. Alors l'œil n'en eſt pas choqué, & c'eſt un point très-exigible en toutes ſortes de peintures, *præ-valeat ſenſus rationi* (2). Cependant ce qui a pu n'être pas familier à Raphaël & à quelques uns de ſon école, n'a pas tardé à être pratiqué très-peu de temps après. Nous voyons même quelques raccourcis de

---

[1] Cet exemple de Raphaël a été imité par Mengs dans ſon plafond de la Villa-Albani ; s'il a pris ce parti, ce n'a pas été par ignorance de la perſpective, mais par un raiſonnement que quelques-uns ont approuvé, que d'autres ont blâmé fortement. Voici comment s'exprime, à ce ſujet, M. le chevalier Azara, auteur de la vie de Mengs, & qui ayant été lié intimement avec lui, a appris de ſa bouche les motifs de ſes opérations. « Il fit, dit il, ce *plafond* comme ſi c'eût été un tableau attaché au plancher, parce qu'il avoit reconnu » l'erreur qu'il y a d'exécuter ces ſortes d'ouvrages avec le point » de vue de bas en haut, ainſi que c'eſt l'uſage des modernes, à » cauſe qu'il n'eſt pas poſſible d'éviter de cette manière les raccourcis » déſagréables qui nuiſent néceſſairement à la beauté des formes. » Cependant, pour ne point heurter abſolument de front la méthode » reçue de nos jours, il fit deux tableaux collatéraux, ſur chacun » deſquels il n'y a qu'une ſeule figure, repréſentée en raccourci, » dans le goût des artiſtes modernes ». (*Note du Rédacteur.*)

[2] Dufreno.

Jules Romain. Rien ne *plafonne* mieux que la coupole de Parme, ouvrage immortel du Corrége, & que les figures de Pellegrino Tibaldi à l'inſtitut de Bologne. Pluſieurs des *plafonds* de la galerie de Diane, à Fontainebleau, ſont pleins de ce ſentiment de perſpective, & prouvent, ainſi que les ouvrages que nous venons de citer, que ces grands maîtres nous ont laiſſé dans ce genre ſavant & animé, des modèles que les modernes n'ont pas encore atteints.

Il eſt une manière heureuſe & bien uſitée de décorer de peintures une voute, en la diviſant par des ornements ſages, quand elle eſt trop vaſte & trop peu élevée pour que le regardant puiſſe jouir de ſon enſemble. C'eſt dans ces diviſions qu'Annibal Carrache, le Cortonne, le Brun & même Coypel ont montré tant de goût & d'imagination. Mais le peintre, dans le choix des *membres* qu'il place ſur la voute, doit être bien exact à ſe concilier avec l'ordre & les ornements employés par l'architecte ſur les parois de la pièce dont la partie ſupérieure eſt confiée à ſon génie. Si, comme nous l'avons dit plus haut, les peintres antiques ne nous ont pas donné de preuves qu'ils connuſſent ni les raccourcis des objets ſi heureux dans les *plafonds*, ni les grandes ſcènes pittoreſques qui s'y peuvent développer, quels hommages ne devons nous pas aux chefs-d'œuvre que nous offrent les débris décombrés de leurs édifices, & par quelles leçons n'alimentent-ils pas notre goût? Ici nous avons deſſein de diriger les regards de nos lecteurs ſur ce qui nous reſte aux murs & aux voutes des ruines des bains de Titus. Ces fragmens précieux ſont loin de nous ſans doute, mais nous pourrons profiter de ce

qu'ils ont de plus utile, ſavoir des penſées & des motifs, par la collection qu'on vient d'en graver avec tant de ſuccès. (1) C'eſt là que nous pourrons juger de toutes les reſſources d'une aimable & abondante imagination, & étudier les moyens heureux d'orner de petites pièces avec légèreté, avec élégance, avec grace & de la manière la plus voluptueuſe. Si dans notre article ſur les *grotteſques*, nous avons trouvé que ce genre plus élégant que noble, étoit toujours déplacé dans des lieux graves, ſpacieux & ſuſceptibles de ce que l'art a de plus grand, combien ne ſentons nous pas les avantages de ces productions enchantereſſes pour des lieux deſtinés aux feſtins, au repos, aux bains & même au ſilence du cabinet. C'eſt par des détails ſemblables aux arabeſques que nous citons, qu'on peut embellir des plafonds bas & de médiocre étendue, parce que l'œil peut en parcourir à loiſir, & les petits tableaux, & les ornemens vifs & légèrs qui les encadrent.

Dans le nombre des obſervations que nous avons faites ſur l'art de décorer les voutes, il en eſt une que nous voulons communiquer à nos lecteurs. Elle peut être de quelque déſavantage aux peintres, mais elle ſera utile à l'effet de l'architecture & de la peinture. Or notre déſir principal ſeroit de travailler pour les progrès des arts. Nous voulons parler ici de l'attention à ne pas trop multiplier les peintures dans les intérieurs. La voute de la chapelle de Verſailles, par exemple, en paroît trop chargée à tous les hommes

(1) Bains de Titus, de Livie, &c. par M. Ponce, graveur.

de goût. Les divers ſujets qui y ſont raſſemblés y produiſent de la confuſion. Il eſt donc eſſentiel, lorſque l'architecte ne peut faire entrer, faute d'eſpace, aucun ornement réel de ſculpture, d'en ſuppoſer de feints, & de repoſer ainſi l'attention du ſpectateur par des diviſions ſages, ingénieuſes, & toujours analogues aux ſujets. Nous pourrions citer une infinité d'exemples de travaux de ce genre : mais nous nous bornerons à celui que nous offre l'intérieur de la chapelle des enfants trouvés de Paris. Tout ce qui dépend du deſſin, de l'ouvrage & de l'exécution décèle le goût & l'imagination des artiſtes, *Natoire* & *Brunetti* père & fils, qui ſe ſont accordés pour ce grand ouvrage. Heureux ſi préférant la peinture à freſque, ils n'euſſent pas exécuté à l'huile cet enſemble ingénieux, que nous avons vu faire & que nous voyons s'éteindre & périr.

L'abbé Laugier remarque avec raiſon dans ſes obſervations, que j'ai citées plus haut, que les trop grands blancs de l'architecture nuiſent à l'effet d'un *plafond*. Les dorures, les marbres de couleur, les bronzes, les meubles les plus riches s'accordent merveilleuſement avec ces peintures. Cependant nous ferons ici une obſervation eſſentielle, c'eſt que les objets trop bruns dans la pièce qui porte le *plafond* peint, ſeconderoient quelquefois encore moins que les blancs, les effets de la peinture. C'eſt ce qui me reſte à examiner ſur les moyens de ſeconder les vues d'un architecte qui ſent le prix & tous les charmes de notre art.

La lumière du jour ne peut ſouvent frapper la voute que par les rayons réfléchis de celle qui entre

par les croiſées placées au-deſſous du *plafond*. Ainſi la réflexion qui partira des murs de la pièce, ſera infiniment ſourde ſi les objets qui la décorent ſont de couleur brune : c'eſt donc un inconvénient à éviter. S'ils ſont trop blancs ils occupent l'œil, le fatiguent & lui ôtent la jouiſſance du *plafond*. Si ces murs ſont couverts d'étoffes de laine, comme des tapiſſeries, elles abſorberont une grand partie de la lumière ou n'en réfléchiront plus. Ainſi l'emploi des dorures, des marbres & des ſtucs légèrement colorés pour les murs, & pour le plancher des marbres blancs, ou un pavé en moſaïque de couleur claire, ſeront les décorations les plus propres à éclairer les *plafonds*. Noublions pas de prévenir que la corniche de l'ordre n'aura pas trop de ſaillie; car autrement le *plafond* ne devant recevoir qu'une lumière de réflexion venant du bas, une large corniche y produiroit une grande ombre.

Un conſtructeur prévoyant diſpoſe de tout pour ſervir l'art qu'il chérit. Il ne compte pas ſeulement ſur les *réflexions* lumineuſes qu'il tire de l'intérieur; il diſpoſe encore ſes ouvertures de manière que le tableau qui orne la voute puiſſe être éclairé par des lumières que les terraſſes ou les murs voiſins de ſon bâtiment peuvent refléchir dans la piéce. Ces moyens ſont les plus puiſſans que l'art de bâtir puiſſe ménager à l'art de peindre. Car quoique les *réflexions* dont je parle ſoient plus éloignées de l'ouvrage que celles qui partent des murs & du pavé de la piéce, elles lui donnent ſouvent une clarté bien plus grande, à raiſon de l'étendue & de la blancheur de ſon principe & à raiſon de l'éclat & de l'abondance des rayons de lumière directe qui ſont reçus de toute part.

Le Peintre de ſon côté connoîtra bien tous les objets qui doivent *refléchir* la lumière ſur ſon ouvrage, & placera ſous les rayons les plus vifs, les parties de ſa compoſition où il veut répandre le plus de jour & le plus d'intérêt.

Nous n'avons juſqu'ici parlé que des *plafonds* éclairés par le jour; mais on connoît tout ce que la lumière fait & peut produire d'éclat à un tableau en *plafond*, lorſque ſur la corniche on a l'adreſſe de cacher des lumières artificielles qui éclairent l'ouvrage par les rayons nombreux d'une clarté directe. Nous avons vu l'effet le plus heureux de cet artifice ingénieux dans un ſallon de bal, élevé par M. Louis dans une fête donnée en 1770, par l'Ambaſſadeur d'Eſpagne, à l'occaſion du mariage du Roi.

Cet eſſai avoit trop bien réuſſi pour ne pas en uſer au *plafond* de la ſalle de ſpectacle de Bordeaux, avec cette attention, que les fumées des lampes qui éclairent le *plafond* ſont renvoyées au dehors & ne peuvent le noircir.

Le noir eſt un inconvénient qu'il faut ſur toute choſe bien éviter. Et malgré tous les éloges que nous prodiguons aux peintures des *plafonds*, nous avouons que nous ne pourrions ſoutenir la puiſſance de leurs charmes, ſi on les ſuppoſe bruns, ſoit que le peintre les ait exécutés de ce coloris, ſoit que la nature des couleurs qu'il a employées y ait contribué, ſoit enfin que le temps & le défaut de précaution ayent produit cet effet. Autant l'œil eſt ſatisfait d'un tableau clair & lumineux placé au deſſus de lui, autant il ſe plaît à en conſidérer les détails; & autant il eſt repouſſé par une peinture qu'en vain on appellera vigoureuſe, dans la-

quelle il ne peut rien lire & qui lui préſente des objets menaçants. Au lieu de percer la voute, ils ſemblent prêts à tomber à terre. Dans ce cas l'effet eſt manqué. Alors ſi l'ouvrage eſt d'un artiſte habile, je deſire que détaché d'une voute qu'il ſurcharge avec déplaiſance, il puiſſe être placé verticalement, & que là mon œil ait la faculté d'en contempler aiſément les beautés.

Le peintre chargé d'un *plafond*, doit renoncer au projet de faire venir en avant les objets des premiers plans, par des maſſes fières & très-vigoureuſes: nous venons d'en expoſer les déſavantages. Si le ton général eſt trop blanc, le tableau ſera ſans mouvement; & fade, il ennuira l'œil du ſpectateur. Ainſi riche & gai de coloris, il faut que dans ſes maſſes les plus brunes, on puiſſe lire aiſément comme dans toutes les autres parties de l'ouvrage. La puiſſance des teintes, bien plus que la force des maſſes ombrées, doit ſervir à faire diſtinguer la diſtance des plans.

Quant à la nature des couleurs préférables pour peindre les *plafonds*, nous pouvons aſſurer qu'il ne faut pas héſiter à choiſir la freſque (1), ſi toutefois le fond permet l'emploi de cette peinture. Ce fond ne peut lui être convenable que lorſqu'il eſt ſuſceptible de recevoir un enduit de chaux & ſable: mais ſi l'ouvrage doit ſe peindre ſur un fond de plâtre, de toile ou de bois, nous conſeillerons l'uſage de la peinture en détrempe, qui, faite avec tous les ſoins qu'elle exige, ſera encore d'une grande durée; la vie

(1) Voyez l'article *Freſque*.

d'aucun homme qui l'aura vu faire, ne la verra ſe détruire, ſi elle eſt à l'abri de la fumée & de l'eau, ſi les fonds ſont ſolides, & ſi le peintre a été praticien dans le dégré *d'encollage* néceſſaire à cette peinture.

Tout ce qui nous entoure, montre qu'on doit à jamais proſcrire l'uſage de la peinture à l'huile : ſi l'artiſte a tendu à quelque vigueur, elle devient noire : & c'eſt, comme nous l'avons dit, le premier & le plus grand des vices d'un *plafond*. Si les couleurs en ſont trop claires, elles jauniſſent & ſe tachent en raiſon du plus ou du moins d'huile que le peintre aura employé. C'eſt ainſi que le *plafond* d'Hercule à Verſailles, par le Moyne, n'eſt plus digne de nos regards, & que la plupart des ouvrages de le Brun ſont trop noirs & attriſtent les pièces où ils ne devroient répandre que des ſujets d'agrément & d'admiration.

Citerai-je au contraire tous les exemples de la durée & de la fraîcheur conſtante de la freſque, dans les ouvrages de Tibaldi, des Zuccharo, d'Annibal Carrache, du Dominiquin, de P. de Cortonne, d'Andréa Sacchi, & d'une quantité de maîtres qui ont enrichi toutes les villes d'Italie; & dans ceux que nous avons en France, de Primatice, de Nicolo, de Mignard, de Romanelli, de la Foſſe, &c ? Parlerai-je de ces peintures à freſque dont les fragmens ſont échappés à la barbarie & à la négligence des poſſeſſeurs, & qui datent du règne de François Ier, telles que celles qui ſe voyent encore dans le château de Beauregard dans le Blaiſois, & à la chapelle de l'Abbatiale de Châalis ?

Il ne nous reſte plus de preuves à donner ſur la préférence de la freſque dans les *plafonds*, preuves développées d'ailleurs dans l'article conſacré à ce mot; mais nous avons à former les vœux les plus ſincères, & les plus ardens pour l'honneur des architectes de notre école : c'eſt qu'ils ramenent le goût des *plafonds* dans les monumens confiés à leur génie ; & pour l'honneur de notre art & des habiles gens qui le profeſſent, c'eſt qu'ils aient à ne les exécuter qu'avec l'eſpèce de peinture que nous leur conſeillons d'employer, & qui peut ſeule répondre à la confiance des conſtructeurs & des propriétaires, & éterniſer les éloges qu'ils ſeront en droit d'attendre de leurs travaux.

(*Article de M.* ROBIN).

PLAIRE. (v. n.) Le plus noble objet des arts eſt d'inſtruire; mais ils ne peuvent pas toujours ſe propoſer pour but l'inſtruction. Souvent même, leur maniere d'inſtruire eſt incertaine, obſcure, énigmatique, ou du moins peu ſenſible pour un grand nombre d'eſprits. Il y a même des arts à qui paroît entièrement refuſée la faculté de donner des leçons. Telle eſt l'architecture; car quelle inſtruction peuvent nous donner des murs & des colonnes? Mais il eſt un autre objet dont les arts ne peuvent jamais s'écarter impunément : celui de *plaire*. L'artiſte peut *plaire* ſans inſtruire; mais s'il ne *plaît* pas, il n'inſtruira jamais.

Le moyen de *plaire* en attachant, en captivant les eſprits, en leur imprimant un long ſouvenir, eſt de poſſéder les deux grandes parties de l'art, l'expreſſion & la beauté. On *plaît* encore avec un talent moins

ſublime, quand on joint à une bonne couleur, à un beau pinceau, des diſpoſitions, & des agencemens capables de flatter les yeux, & quand on fait ſuppléer l'agrément à la beauté. Ce n'eſt point là le mérite ſuprême de l'art, celui qui conſtitue l'artiſte de génie; mais celui qui conſtitue le bon peintre.

Quand j'ai dit que pour *plaire*, le peintre devoit avoir un bonne couleur, un beau pinceau, je n'ai pas entendu dire qu'il fût obligé d'avoir la couleur du Titien, le pinceau du Correge: mais il faudroit qu'il poſſédât à un bien haut dégré quelque grande partie de l'art, s'il parvenoit à *plaire* avec un pinceau mal-adroit & peiné, avec une couleur ſale, morne, déſagréable à l'œil. Les vices du pinceau ne ſont pas généralement remarqués; ils ne peuvent même être reconnus que de près; mais un vice choquant dans la couleur bleſſe tous les yeux. Le tableau eſt condamné avant d'être examiné, & il n'y a guère d'appel de ce premier arrêt. Le peintre aura rempli toutes les conditions de l'art, quand après avoir flatté les yeux, il touchera l'ame & ſatisfera la raiſon.

Quoique *plaire* ſoit le véritable moyen d'avoir des ſuccès, on n'a vu que trop d'artiſtes qui pour chercher indiſtinctement à *plaire*, ont manqué les véritables ſuccès qu'ils auroient dû ſe propoſer, & ſe ſont contentés d'obtenir des applaudiſſemens paſſagers & vains. Ils ont cru *plaire* en captant les ſuffrages du mauvais goût; mais c'eſt ſeulement ſe faire des partiſans, & les ſuccès qu'ils procurent finiſſent avec eux. Celui qui recherche une gloire ſolide, tâchera de *plaire* au petit nombre des juges de bon goût, qui lui procureront tôt ou tard le ſuffrage du grand nombre. Il

ſaura que la mode eſt inconſtante, & qu'être à la mode, ce n'eſt point *plaire* en effet, mais cauſer de l'engouement.

Le Pouſſin *plaiſoit* de ſon temps aux ſages juges de l'art; l'école françoiſe le regarde encore aujourd'hui comme le plus grand de ſes maîtres. Le Brun mérita de *plaire* aux bons juges contemporains de Louis XIV : la France s'honorera toujours de compter le Brun entre ſes plus illuſtres artiſtes. Antoine Coypel capta la bienveillance de ceux qui aimoient les graces grimacières, les manieres affectées; ce qu'il fit pour leur *plaire*, eſt ce qui nuit maintenant aux parties louables qu'il poſſédoit. Boucher n'avoit peut-être reçu de la nature aucune des qualités qui conſtituent le grand peintre; mais elle lui avoit prodigué toutes celles qui font l'artiſte capable de *plaire*; il en abuſa, & préféra d'être un artiſte à la mode; on fut engoué de ſon talent, on ne lui rend pas même aujourd'hui la juſtice qu'il mérite.

Le pinceau, la couleur forment le métier de l'art de peindre, comme la verſification eſt le métier de la poëſie. Avant d'exercer un art, il faut en ſavoir le métier. Le poëte ne *plaira* point en choquant l'oreille par ſes vers; ni le peintre, en bleſſant l'œil par ſes tableaux. Quand le poëte & le peintre ſauront leur métier, ils ne leur reſtera plus qu'à obſerver la nature; c'eſt elle qui leur fournira les autres moyens de *plaire*, & qui leur donnera de grandes leçons ſur toutes les parties de l'art. (L)

PLAN (ſubſt. maſc.) Ce terme a dans les arts qui dépendent du deſſin, deux acceptions; l'une eſt

relative à la diſtribution générale d'une compoſition, & l'autre aux formes particulieres des objets.

Sous le premier de ces rapports, le mot *plan* ſert à exprimer le réſultat perſpectif des divers points ſur leſquels tous les objets qui entrent dans une ſcène, ſont placés : ainſi on dit le *premier*, *le ſecond*, *le troiſieme*, *le quatrieme plan* d'un bas-relief, ou d'un tableau, pour déſigner le plus grand, ou le moindre degré d'enfoncement, ſur lequel s'arrête telle ou telle partie d'une compoſition.

Pour s'aſſurer rigoureuſement de ſes *plans*, un artiſte inſtruit deſſine géométralement les points où tous les objets qui compoſent ſon ouvrage doivent être placés. C'eſt relativement à cette opération, qu'on a dû emprunter le mot que nous traitons, de l'art de l'architecte pour ce qui regarde le *plan* d'un bâtiment ou d'un terrein : car faire le géométral dont j'ai parlé, c'eſt faire un *plan*. Mais revenons ; ce *plan* géométral bien arrêté, on le met en perſpective, ſuivant les procédés de cette ſcience. Par-là, on obtient avec préciſion les places que chaque figure, chaque groupe, chaque meuble, chaque partie du fond, doivent occuper relativement aux diſtances qu'on a déterminé de laiſſer entre tous ces objets.

De l'avantage de bien connoître les *plans* d'une compoſition naiſſent ; 1°. la juſteſſe des effets pour la perſpective aërienne ; 2°. les hauteurs exactes à donner à chaque objet, ce qui eſt relatif à la perſpective linéale ; ſans parler de la valeur que cette connoiſſance donne à l'exécution, qui doit auſſi ſe différencier ſuivant les *plans*.

L'art

L'art doit s'appuyer ſur des certitudes mathématiques pour produire des beautés ſolides, & parconſéquent durables; mais il doit cacher ſes procédés réguliers, s'il veut montrer la grace & l'aiſance, qui ſont ſurtout de l'eſſence de la peinture : pour appliquer ce principe aux *plans*, ce n'eſt pas aſſez de les fixer avec exactitude, il faut avoir conçu la diſpoſition de leurs points, de maniere qu'ils donnent de belles formes dans l'enſemble général, des contraſtes heureux (mais ſans affectation), par le plus ou le moins d'élévation qu'on donne aux terreins; mais il faut qu'ils ſoient raiſonnables, variés; tantôt évidens, tantôt cachés, mais toujours clairs.

Un génie facile & qui connoît les reſſources de l'art, arrête en même temps d'une maniere à peu près juſte les formes de ſa compoſition, & les *plans* ſur leſquels il a l'intention de l'aſſeoir.

Si l'art a ſes principes déterminés, ſes moyens auſſi ſont très-étendus. Toutes les figures géométriques, ſe peuvent employer dans les *plans* des compoſitions : la victoire d'Alexandre ſur *Porus*, de le Brun; l'Héliodore de Raphaël; le martyre de Saint-André, du Dominiquin, ont une forme générale de *plans*, qui eſt pyramidale, de maniere que la pointe gagne le fond de la ſcène & les baſes ſont ſur les devants : quelquefois la pointe de l'angle, ſe trouve ſur le devant du tableau, comme dans le Paralytique guéri, par Jouvenet, & la Sainte Petronille, du Guerchin : dans la guériſon du Poſſédé, de Raphaël, & le Veau d'or du Pouſſin, la compoſition eſt ſur des *plans* qui forment le cercle. Ils produiſent une diagonale qui traverſe la compoſition dans la Deſcente de Croix de

Daniel de Volterre, & dans le tableau du Bourdon, où Albinus fait monter les Veſtales ſur ſon char. Les *plans* ſont diſpoſés en croix dans la Réſurrection du Lazare de Jouvenet : lorſque les ſcènes ſont tumultueuſes, & dans les ſujets de mouvement, les *plans* doivent être entrecoupés & irréguliers : comme dans le Pyrrhus, la manne du Pouſſin, le Martyre de Saint-Gervais de le Sueur, &c.

Tous ces exemples prouvent; 1°. que les grands compoſiteurs ont ſenti la néceſſité d'adopter une forme ſpéciale dans la diſpoſition des *plans*; 2°. que le choix en eſt arbitraire pourvu qu'il concoure au caractere & à l'expreſſion du ſujet; ainſi d'un côté ces maîtres montrent que ce ſeroit un défaut, que de ſubordonner l'eſprit du ſujet à la recherche des *plans* perſpectifs; & de l'autre que de ne pas adopter des formes générales dans un *plan* bien réſolu, ce ſeroit ignorer la valeur des principes : ils ſe liſent dans la nature, ces principes; c'eſt dans ce modele immortel qu'ils doivent ſe choiſir; le ſublime de l'art n'eſt pas de les rejetter, mais de les plier à toutes les occaſions où il faut les employer, & de les faire marcher au gré de ſon imagination.

Du choix des *plans*, dépend celui des formes, dans les hauteurs diverſes des objets d'une compoſition : car comme les premiers *plans* donnent les plus grandes figures; les formes les plus hautes ſe trouveront placées ſur le point du *plan* qui leur ſera aſſigné ſur le devant du tableau.

La diminution des objets, en proportion de l'éloignement du *plan*, eſt un effet rigoureux de perſpective. Mais ſi l'on veut qu'un grouppe du troiſieme *plan*, do-

même ſur ceux de devant, on élève le troiſieme, ou même le quatrieme *plan*, comme ont fait le Sueur & Jouvenet; l'un dans ſa Réſurrection du Lazare, & dans ſon Magnificat, & l'autre dans le Saint-Paul qui fait brûler les livres à Athènes. Dans le premier des tableaux que nous citons, le grouppe du Chriſt eſt ſur un terrein élevé, & l'emporte par ſa hauteur ſur les grouppes des trois autres *plans* qui le précèdent. La Vierge du Magnificat, eſt ſur les marches du périſtile, ainſi que Saint-Paul dans le tableau de le Sueur; c'eſt par ce moyen ſimple, que ces figures, quoiqu'inférieures en grandeur, ſe trouvent cependant, à raiſon de leurs *plans*, jouer dans la ſcène un rôle ſupérieur.

Le peintre peut, par un artifice contraire, faire paroître ſur une ligne très-baſſe, les figures les plus fortes de ſon ouvrage, je veux dire celles de devant, en les ſuppoſant ſur un *plan* ſurbaiſſé: c'eſt ainſi que Paul Véronèſe en a uſé dans cette belle allégorie placée dans la grande ſalle du Palais Ducal à Veniſe, & que Guerchin dans ſon tableau de Sainte Pétronille, & Champagne dans celui de Saint-Gervais & Saint-Protais, ont fait ſaillir le caractere de leurs ſujets: le premier, par l'inhumation de ſa principale figure, & celui-ci par l'exhumation de ſes figures capitales.

Nous avons dit que la certitude des *plans* déterminoit la valeur des tons dans la perſpective aérienne. C'eſt une grande raiſon pour que l'artiſte s'en aſſure méthodiquement même dans les ſujets tout-à-fait céleſtes ou aëriens; autrement tout ſeroit confondu dans ſon ouvrage, & il n'y auroit nul rapport entre

la gradation des effets de la lumière & des ombres, & celle qui doit réſulter de la juſteſſe des *plans* par les grandeurs linéales. On peut prendre des leçons sûres à l'égard des ſujets dont je parle, dans les plafonds de Zelotti & de Paul Véronèſe, au Palais Ducal à Veniſe; dans ceux de Pierre de Cortone & d'Andrea Sacchi, au Palais Barberini à Rome, & dans les coupoles, par leſquelles la Foſſe s'eſt immortaliſé à Paris, ſoit aux Invalides, ſoit à l'Aſſomption; mais c'eſt ſurtout dans la chûte des réprouvés, dans celle des Anges de Rubens, & dans tous les ſujets aëriens ſortis de la palette de ce grand homme, qu'on doit aller puiſer les plus brillantes leçons ſur la maniere de mettre dans l'expreſſion des *plans*, toute l'harmonie & la juſteſſe qu'il eſt poſſible d'y réunir.

Quiconque ne connoît pas les dégrés qui ſéparent les *plans* de ſon ouvrage, ne peut produire des eſpaces exacts, par les enfoncemens divers que donnent les tons : & cette connoiſſance devient ſurtout importante dans les parties, où l'on ne voit pas les points ſur leſquels poſent les objets, comme dans les tableaux de demi-figures. Mais ſans qu'il ſoit néceſſaire de citer les ouvrages de cette nature, qui demandent une grande préciſion dans les réſultats des deux perſpectives; diſons qu'il y a des ſujets hiſtoriques, qui, par leur caractère tranquille, exigent que tous les points des *plans* s'apperçoivent, & d'autres tumultueux où les figures entaſſées ne doivent pas les laiſſer voir. Tels ſont les batailles, ou les hiſtoires dont l'action eſt raſſemblée en un ſeul grouppe, comme la mort de Germanicus du Pouſſin : ce grand homme, me fournira auſſi un bel exemple, pour les

plans à multiplier; c'eſt ſon tableau du Sacrément de Confirmation.

Je paſſe à la ſeconde ſignification du mot *plan*. Elle eſt relative au détail des formes & en exprime les différentes ſurfaces. Ainſi quand on dit que les *plans* d'une tête ſont bien ſentis, on fait entendre que tous les mouvemens des détails qui la compoſent ſont bien exprimés, & bien à leur place.

Le vif ſentiment des formes, n'empêche pas de rendre en même tems la fineſſe des paſſages, comme dans les têtes de Titien, de Vandick en peinture; & en ſculpture dans les têtes du grouppe de Laocoon, dans pluſieurs ouvrages de Michel-Ange, de Duqueſnoi, de Pujet, de Girardon, de Pigale & de beaucoup d'autres des ſculpteurs de notre école. Cependant quand on veut faire connoître la maniere d'un peintre & d'un ſtatuaire qui font ſentir fortement les diverſes ſurfaces des corps, ſans y mettre une très-grande liaiſon, comme on le voit dans les tableaux de Lanfranc, de Gennaro, de Reſtout, & dans la plûpart des ſculptures de Bernini, de le Moyne, &c. On dit ce tableau; cette figure ſont faits par *plans*. (*Article de M.* ROBIN.)

PLANCHE, (ſubſt. fem.). On ne ſe ſert point de ce mot pour déſigner l'ais ſur lequel eſt fait un tableau peint ſur bois; on lui donne le nom de paneau.

Les graveurs en taille-douce, en manière noire, en manière pointillée, &c. nomment *planche* la feuille ou lame de cuivre rouge ſur laquelle ils gravent. Ils ſe ſervent même du mot *planche* pour déſigner le travail dont ils la couvrent. Ainſi un graveur, dit

que ſa *planche* n'eſt qu'ébauchée ou qu'elle eſt fort avancée, pour exprimer que ſon travail n'en eſt encore qu'à l'ébauche ou qu'il approche du fini. Quand les graveurs diſent une belle *planche*, une bonne *planche*, ils n'entendent pas une lame d'un bel ou bon cuivre, telle qu'elle eſt ſortie des mains du chaudronier, mais une *planche* couverte d'un bon travail de gravure. Quand ils veulent déſigner la planche elle-même, conſidérée indépendamment de leur travail, ils diſent ordinairement un *cuivre*. Voilà un bon *cuivre*; je n'ai point encore le *cuivre* ſur lequel je dois graver ce tableau.

La *planche* des graveurs en bois eſt un ais plat de bois de poirier, de buis, ou de quelqu'autre bois dur & ſans nœuds, ſur lequel on grave avec divers inſtrumens (L).

PLASTIQUE, (ſubſt. fem). Ce mot eſt grec; les latins en ont fait uſage, & les nations modernes l'employent quelquefois, ſurtout en parlant de l'art antique. Il ſignifie l'art de modeler. Voyez les articles MODELE & MODELER.

PLATRE (ſubſt. maſc.) Pierre qu'on employe au lieu de moilon, telle qu'elle ſort de la carrière; mais qu'on cuit, qu'on met en poudre & qu'on gâche avec de l'eau pour différents uſages de maçonnerie.

On ſe ſert du *plâtre* pour prendre des moules, ſoit ſur des objets naturels, & même ſur la nature vivante; ſoit ſur des ouvrages de l'art qu'on veut multiplier, tels que des ſtatues, des modèles.

Le moule fait, l'uſage le plus commun eſt d'y

souler du *plâtre*, & alors on a une repréſentation fidèle, une répétition parfaitement ſemblable de la ſtatue, du bas-reſief, ſur leſquels on a pris le moule. Les plus petits détails y ſont exprimés, & il n'y a plus de différence que celle de la matière, moins ſolide & moins précieuſe.

Mais ſi l'objet moulé en *plâtre* a beaucoup moins de prix que l'original, il eſt bien plus favorable à l'étude lorſque l'original eſt en bronze, parce que les luiſans du bronze ne permettent pas de lire aiſément les formes.

On donne dans les atteliers le nom de *plâtres* aux ſtatues, aux bas-reliefs, aux parties moulées en *plâtre* d'après les reſtes les plus précieux de l'antiquité & les chefs-d'œuvre des ſtatuaires modernes. On dit, par exemple, que l'on a un beau *plâtre* de la Vénus de Médicis, de la tête du Laocoon, de celle de Niobé, &c.

C'eſt par le ſecours des *plâtres* multipliés, qu'on peut faire en France, en Angleterre, en Ruſſie, les mêmes études qui ont donné à Michel-Ange, à Raphaël, au Pouſſin, une ſi grande ſupériorité ſur les artiſtes qui ont été privés de l'étude de l'antique. Le marbre de l'Apollon du Belvedere, ceux de la Vénus de Médicis, de l'Hercule Famèſe, du grouppe de Laocoon reſtent à Rome : mais les *plâtres* en ſont portés à Paris, à Londres, à S. Pétersbourg, & l'on peut, dans toutes ces villes, étudier ces chefs-d'œuvre plus commodément encore que dans la ville même qui en conſerve le dépôt. On peut conſulter à chaque inſtant ces belles productions de l'art des Grecs dans les ſalles des académies ; chaque artiſte en poſ-

ſède des parties dans ſon attelier. Il peut, ſans quitter ſes foyers, étudier toutes les beautés de l'antique.

Que l'étude aſſidue des *plâtres* ait quelques inconvéniens, comme l'a établi M. Watelet, article Bosse, c'eſt ce qu'on ne peut nier, & c'eſt en même temps ce dont on ne peut tirer aucun réſultat contraire à cette étude. En effet, toute pratique, quelque parfaite qu'elle ſoit, a ſes inconvéniens particuliers qui ne ſont pas attachés à une pratique différente; mais celle-ci a de même des inconvéniens qui lui ſont propres. Ce qu'il faut examiner, c'eſt laquelle a les plus grands inconvéniens, laquelle a les plus grands avantages. Que préférerions-nous, ſi nous prenions intérêt aux ſuccès d'un jeune Artiſte, de lui voir ſuivre une méthode qui lui promettroit les ſuccès du Pouſſin avec ſes défauts, ou une méthode différente qui pourroit le garantir de ces défauts, mais ſans lui promettre la même perfection?

Sans doute l'étude aſſidue des *plâtres moulés* ſur l'antique ne donnera pas, auſſi bien que le modèle vivant, le ſentiment de la chair, la connoiſſance des plis de la peau, celle de ces petits détails qui ſe multiplient avec l'âge & qui ſont des témoignages de l'infirmité humaine: mais elle fera connoître la véritable beauté des formes, leur plus parfaite pureté, leur grandeur la plus ſublime; elle donnera la plus profonde ſcience des formes qui indiquent que l'homme vit, qu'il agit, qu'il ſe meut, & non de celles qui indiquent ſeulement qu'il doit ſe dégrader ou périr.

De beaux *plâtres* moulés ſur l'antique vous forceront d'étudier ſeulement les attitudes ſages, décentes & modérées que les plus beaux génies de la Grèce

ont cru devoir donner à leurs modèles. Vous aurez beau les retourner, les conſidérer ſous tous les points de vue ; ce ſera toujours la même pureté, la même ſageſſe : il ne ſera pas au pouvoir d'un téméraire profeſſeur de les tourmenter, de les contourner pour les plier à ſes caprices, comme il y ſoumet le modèle vivant. Cette étude vous laiſſera donc dans une heureuſe ignorance ſur les attitudes recherchées ou forcées, ſur les graces minaudières, ſur les mouvemens violens & exagérés. Perſonne ne pourra pétrir & déformer votre *plâtre* antique comme les tailleurs, les cordonniers, les maîtres de danſe, les parens pétriſſent & déforment la nature humaine. Vous ne connoîtrez donc que les graces véritables, que la belle conformation ; celle que donne la nature qui croît & ſe développe ſans contrainte.

Les grands maîtres de la Grèce, nés dans un climat qui leur offroit les plus beaux modèles, & ſous des mœurs qui leur montroient journellement ces modèles nuds & dans des attitudes toujours variées & toujours belles, puiſqu'elles étoient celles de la nature, ont employé tout leur génie à repréſenter ces modèles qu'ils s'attachoient encore à dépouiller de leurs imperfections. Ayant toujours ſous les yeux des modèles différens, ils corrigeoient par les beautés de l'un les défectuoſités de l'autre, & ſont parvenus au beau de choix & d'union ; par la ſublimité de leur penſée, ils ſe ſont élevés juſqu'à l'idée d'une nature plus parfaite encore que celle de la nature la mieux choiſie, & ſont parvenus juſqu'au beau idéal : ils ont créé une beauté que l'art moderne ne connoîtroit pas ſans eux & qu'il s'efforce d'atteindre ſans oſer même eſpérer

d'y parvenir. C'eſt par l'étude des *plâtres* que nous deviendrons les élèves de ces grands maîtres, & s'il exiſte un moyen de les égaler, c'eſt de commencer par fréquenter leurs écoles.

L'étude du *plâtre* eſt, dira-t-on, nuiſible à la beauté de la couleur. Cela peut être. On veut être à la fois grand deſſinateur, grand peintre d'expreſſion, grand compoſiteur, grand coloriſte, grand machiniſte. On veut être tout, on cherche à la fois la perfection de toutes les parties, & on ne produit qu'un tout médiocre, ou du moins que des ouvrages agréables, & dont la plus grande perfection eſt de n'avoir pas d'imperfections choquantes, mais dont le plus grand défaut eſt de n'avoir pas de beautés ſupérieures. Tel eſt généralement le caractère moderne. On ſait bien que la malignité des contemporains cherchera toujours la partie foible d'un habile Artiſte pour le déprimer. Mais celui qui veut atteindre au grand, doit d'abord ſe rendre aſſez grand lui-même pour mépriſer les traits de l'envie, de l'ignorance & de la malignité. Placé au-deſſus de ſon ſiècle, ſupérieur aux jugemens de ceux qui vivent, il doit conſacrer ſes chefs-d'œuvre à ceux qui naîtront.

Enfin, par le moyen des *plâtres*, nous pouvons, dès nos premiers pas dans l'art, mettre ſous nos yeux l'expérience de tous les ſiècles & les chefs-d'œuvre qui les ont illuſtrés.

Cependant en louant l'étude des *plâtres* moulés ſur l'antique, nous ne prétendons pas donner l'excluſion à celle de la nature : ce ſeroit faire perdre à l'art un trop grand nombre de ſes avantages. Mais c'eſt

en conſultant aſſiduement l'antique, que l'art pourra corriger & aggrandir la nature.

L'étude des *plâtres* moulés ſur de belles ſtatues ou ſur la nature elle-même, eſt d'une utilité preſqu'indiſpenſable aux commençans. Sans elle, ils ne parviendront peut-être jamais à la préciſion. La nature vivante eſt trop mobile pour qu'un élève qui n'a point encore d'habitude, qui n'a point encore une multiplicité de formes gravées dans la mémoire, puiſſe l'imiter avec exactitude. Pendant qu'il baiſſe les yeux, le modèle reſpire, & quand il les relève, il ne retrouve plus la même forme qu'il avoit commencée. Le même muſcle offrira peut-être dans ſa copie incertaine des mouvemens contradictoires. Mais le *plâtre* reſte immobile ſous les yeux de l'élève; le mouvement, les formes ne changent pas; il peut retrouver ſon modèle toujours le même, & par conſéquent ſe corriger.

Les *plâtres* moulés ſur l'antique ſeront toujours utiles à l'Artiſte avancé. Ils l'avertiront des défauts du modèle vivant, ils lui montreront les formes dans leur plus grande pureté, la beauté dans ſa perfection ſuprême, le grand ſtyle de l'art dans ce qu'il a de plus ſublime. Et quel Artiſte croira qu'il eſt temps pour lui de négliger une étude qui fut toujours celle de Raphaël? Quand croira-t-on ne pouvoir plus rien apprendre dans ce qui apprit toujours quelque choſe au Pouſſin? La grande réputation d'Annibal Carrache le fit appeller à Rome; il étoit alors le premier peintre vivant de l'Italie: il ne ſe crut pas aſſez parfait, pour n'avoir pas beſoin d'étudier l'antique (L).

PLIS, (ſubſt. maſc.) Ce mot s'employe dans les arts par rapport aux *plis* que forme la peau, & par rapport aux *plis* des draperies. La première de ces applications a été traitée dans le mot *peau* : il a été auſſi queſtion de la ſeconde dans les mots *draperies*, & *jet* des draperies.

Nous ne croyons cependant pas qu'on ait épuiſé tout ce qu'il étoit néceſſaire de dire ſur cette matière intéreſſante. C'eſt une des parties de l'art dans laquelle le gout & l'imagination ſe manifeſtent de la manière la plus ſenſible. A chaque *pli*, le peintre montre la juſteſſe de ſon jugement, & la ſagacité de ſon eſprit, comme un écrivain les fait voir par les penſées fines, & les expreſſions exactes qui découlent de ſa plume.

Tous les principes qu'on peut acquérir ſur l'art de draper ſont généraux, & ne peuvent déterminer la préciſion avec laquelle il convient d'accompagner, de couvrir, ou de laiſſer voir les mouvemens innombrables du corps de l'homme par la diſpoſition des *plis* de ſes vêtemens. Le goût ſeul de l'Artiſte les fait ſervir au caractère & aux mouvements de la figure. Bien plus, il les fait contribuer à l'expreſſion générale d'une ſcêne pittoreſque, par leur choix, & par les effets de clair-obſcur dont il les rend ſuſceptibles.

Le génie particulier de l'Artiſte ſe reconnoît dans la manière dont il choiſit & diſpoſe les *plis* de ſes figures ; mais ſans parler de ce caractère ſpécial de tous les talens divers, nous nous attacherons à parcourir en général les principales opinions adoptées

ſur le choix des étoffes & ſur les *plis* qui les caractériſent.

La ſculpture antique ſe diſtingue par de petits *plis* fort multipliés, ſouvent fort rapprochés, & toujours tendans à tomber en bas par leur propre poids. Les peintures antiques ont le même caractère de *plis*. Ce goût de draper a été imité depuis la renaiſſance des arts, & l'on remarque particulièrement cette imitation dans les ouvrages du célèbre Pouſſin, & dans quelques uns de Michel Corneille & de le Sueur.

Nous voyons enſuite que les ſculpteurs & les peintres modernes de la plus grande célébrité ont habillé leurs figures d'étoffes qui par leur conſiſtance produiſent des *plis* larges & ſoutenus. Mais ils n'adoptoient pas ces ſortes de draperies d'une manière excluſive. Les tuniques qui touchoient les membres ne donnoient que des *plis* fins & légers : c'étoient des linges ou d'autres vêtemens d'une fineſſe qui alloit quelquefois juſqu'à la tranſparence. Ils réſervoient les étoffes dont les *plis* ſont plus grands pour les manteaux qui ſe jettent librement ſur le corps. C'eſt par cette méthode qu'ils ont donné du jeu, de beaux effets, & une agréable variété à leurs ouvrages.

Nous exceptons le terrible Michel-Ange, qui n'a pas adopté le ſyſtême de ſes contemporains dans l'uſage des draperies à larges *plis*. C'eſt dans les ſtatues de l'Algardi, de le Gros, de Pujet, de le Pautre; dans les tableaux de Raphaël, de Louis Carrache, du Dominiquin, de Baroche, de le Brun, de Jouvenet, & d'une infinité d'autres maîtres de

ces écoles anciennes ou de celles qui existent à présent, que cette pratique a été constament suivie.

D'autres Artistes sont reconnoissables par les *plis* cassés de leurs draperies. Ils semblent n'avoir jamais connu que des étoffes d'un tissu dur & sec. Albert Durer montre l'excès de cette manière dans ses tableaux & ses estampes. Elle a son charme par la fermeté de la touche & la vivacité des bruns & des clairs pétillans qu'elle favorise. Elle a été suivie par des sculpteurs du siècle d'Albert, & par les Zuccharo, Devos, les Sadelers & beaucoup d'autres Artistes de Flandre & d'Allemagne.

Pierre de Cortone à introduit un système qui lui est particulier. Ses élèves & quelques sculpteurs de son tems l'ont adopté. Les *plis* de leurs étoffes sont si liants & tellement *sinueux*, que, malgré la souplesse avec laquelle ils se prêtent aux mouvemens les plus gracieux, aux agencemens les plus flexibles, ils n'en répugnent pas moins; comme toutes les manières affectées qui ne se ressentent pas des fines variétés que montre la nature.

Telles sont les grandes divisions des goûts connus dans l'ordre & l'exécution des *plis*. C'est par ces caractères principaux que les peintres d'histoire & les sculpteurs, qui ont toujours marché d'égal avec eux, ont écrit leur différents systêmes dans cette partie essentielle de l'art.

Les peintres de portraits qui doivent être des copistes plus serviles des objets qui entrent dans leurs tableaux, ont toujours fait aussi les portraits des étoffes de leur tems. Ils en varient les *plis* suivant

la nature du tiſſu qui les forme. Auſſi ne diſtingue-t-on guères les artiſtes de ce genre par la manière de leurs *plis* : ſi l'on n'en excepte cependant Rigaud, qui affectoit l'abondant emploi des moëres & des velours. Par là, il ne pouvoit préſenter que des *plis* de même caractère.

Mais revenons aux différentes ſortes de *plis* adoptés par les artiſtes du grand genre. Pénétrons, analyſons les raiſons de leur choix, & par-là, nous découvrirons à ceux qui étudient l'art pour le cultiver ou le connoître, la ſource des beautés innombrables que ces maîtres ont produits.

Malgré tout ce qui ſe pourroit dire contre la manière de draper qui ſe remarque dans les ouvrages des artiſtes grecs, ils nous ſemble que ces maîtres de l'art ont auſſi atteint le ſublime dans cette partie, ſurtout ſi on s'accorde avec nous ſur les motifs de choix dans les *plis*, & ſi on veut les juger ſans partialité ſur l'effet toujours victorieux de leurs admirables productions.

Sans parler de cette fineſſe d'eſprit, & de ce goût rare & exquis qui influoit ſur tout ce qui ſortoit de la main des Grecs; le choix des étoffes légères, telle que ſeroit la ſerge la plus fine qui ſe puiſſe imaginer, a dû les conduire à atteindre cette éternelle ſupériorité. D'abord, il eſt réſulté de ce choix la néceſſité de laiſſer appercevoir le nud; en ſecond lieu, les petits *plis* de ces draperies ſont partout en oppoſition avec la largeur & la ſolidité des parties du corps; d'où vient cette grandeur imprimé ſur leurs figures drapées, comme ſur tous leurs ouvrages. Mais allons plus loin, & diſons que ces étoffes

flexibles étant disposées naturellement à tomber, & leurs *plis* rempliſſant les intervalles que les membres laiſſent entre eux, il s'enſuit une grande largeur de maſſes, tant parce que ces *plis* rempliſſent les eſpaces vuides, que parce que les grandes parties du corps n'en étant pas couvertes, reçoivent ſans obſtacle tous les effets de la lumière & des ombres. De ces *plis* diſpoſés à tendre vers le bas, il naît un contraſte frappant avec les membres qui, par leurs mouvemens, ſortent de la perpendiculaire.

Les artiſtes de l'antiquité ſentoient toute la valeur du corps de l'homme, & ſon impreſſion ſublime dans les ouvrages de l'art. Ils lui ſacrifioient tout : payſage, architecture, acceſſoires de tous genres; ſouvent même les animaux. Faudroit-il donc s'étonner ſi pour lui donner toute ſa grandeur, ſi pour rendre ſes mouvemens forts & ſenſibles, ils ont adopté excluſivement les *plis* les plus déliés. Tout ce qu'ils ont produit concourt à établir la vérité des principes que je préſente de leur doctrine. Il eſt vrai cependant que les ouvrages médiocres de l'antiquité laiſſent voir des *plis* longitudinaux, roides, durs & fortement accollés; mais c'eſt ſur la Cléopâtre (1), la Flore, le tableau appellé les nôces Abdobrandines, & pluſieurs autres chef-d'œuvres, qu'il faut les juger & fixer ſes opinions ſur nos preuves.

---

[1] On ne croit plus que cette ſtatue repréſentant une femme couchée, ſoit une Cléopâtre; on a reconnu que ce que l'on avoit pris pour un aſpic eſt un bracelet : mais il falloit déſigner ici cette figure par le nom ſous lequel elle eſt généralement connue. [*Note du Rédacteur.*]

Le ſyſtême des maîtres qui ont paru depuis la renaiſſance des arts eſt ſéduiſant; il porte ſur les vues de la nature qui indique l'emploi de pluſieurs ſortes d'étoffes, & il flatte le goût des peintres & de leurs appréciateurs par la diverſité des *plis* larges & des *plis* fins & délicats. Mais auſſi, convenons-en, plus les étoffes ſont fermes ou groſſes, plus leurs *plis* ſont larges, & alors moins les corps qu'ils environnent découvrent de parties, & moins celles qu'ils laiſſent appercevoir paroiſſent grandes. Pour en donner une preuve très-ſenſible ſur la nature même, qu'on regarde le plus grand homme enveloppé d'un large manteau de drap, à peine voit-on l'être que la draperie recouvre. On le devine ſeulement au mouvement de ſa tête & de ſes pieds. Au lieu que ſous des *plis* délicats, le Pouſſin, religieux imitateur de l'antique, laiſſe ſe deſſiner le corps d'une femme que ſon habit recouvre en entier. Voyez le ſacrement de mariage.

Mais ſans nous écarter du point où nous ſommes, nous avouons que dans les maîtres qui ont employé les *plis* des diverſes étoffes, ils y a des eſprits excellens qui, en ménageant tout, ont uſé d'une ſage proportion entre les *plis* les moins délicats & les membres de leurs figures. Par cet art précieux, ſi le corps de l'homme n'a pas toute la grandeur que lui laiſſent les vêtemens de l'antique, au moins, bien loin d'être éclipſé, il conſerve encore une grande valeur. On ſent ici que je veux parler de Raphaël & des autres grands peintres de l'école Romaine & de l'école Françoiſe.

Quant à Michel-Ange, il a ſenti les principes de

l'antique, il les a ſuivis; mais en ſe ſervant d'étoffes, dont les *plis* ſont lourds & gros comme ſeroient des vêtemens de peaux ou du gros linge, il n'y a mis que peu de fineſſe & de légèreté. Ajoutons que ce grand homme n'a pas connu la grace, & que ſes agencemens, tout vrais qu'ils ſont, ne ſont imprégnés d'aucun ſentiment délicat.

Pour paſſer au dernier des ſyſtêmes que nous avons propoſés, celui d'Albert Durer & de ſes imitateurs, les *plis caſſés* qu'ils ont adoptés n'ont pu leur être ſuggérés qu'à la vue de certains *camelots*, qu'on appeloit *chamelots* dans le treizième ſiècle (1), ou d'autres étoffes d'un tiſſu dur & peu flexible. Ils en ont ſçu tirer un *parti de goût;* mais Albert lui-même, malgré tout le génie qu'il montre dans ſes ajuſtemens, n'a jamais produit ni le gracieux, ni l'intérêt que les peintres François & Italiens dont j'ai parlé, déceloient partout. Et il étoit encore plus éloigné de cette fierté, de cette ſoupleſſe, & de cette grandeur que les Grecs & les meilleurs artiſtes Romains, par le choix & par l'ordre de leurs *plis*, ont ſi magnifiquement développées.

Dans l'enſemble que nous venons de former ſur les *plis* qui ſont le ſujet de cet article, on trouve tous les détails de cette partie de l'art. Cependant nous ne garderons pas le ſilence ſur quelques préceptes. Ils doivent ſpécialement ſe trouver dans cet ouvrage.

---

[1] *Il venoit*, dit Joinville, en parlant de St. Louis, *au jardin de Paris, une cote de chamelot vêtu*.....

On recommande eſſentiellement dans les écoles de peinture la forme des *yeux des plis*, & ce n'eſt pas ſans raiſon : ce ſont eux qui caractériſent les étoffes. Dans celles qui ſont groſſes & molles, les *yeux des plis* ſont ronds, & ils ſont aigus & *caſſés* dans celles qui ſont ſeches ou fermes, ſoit que ces étoffes ſoient fines comme le taffetas ou épaiſſes comme le velours & le camelot.

Les angles aigus ou obtus doivent être préférés aux angles droits, dans la diſpoſition des *plis* comme dans celle des membres. Les formes abſolument régulières déplaiſent dans toutes les productions pittoreſques. Il faut partout de la balance ſans ſymmétrie : & quoique nous banniſſions une certaine égalité géométrique, on veut, & particulièrement dans les *plis*, de la *liaiſon* & de *l'ordre*. La *liaiſon* eſt indiſpenſable; car c'eſt par elle qu'on juge que les vêtemens tiennent à la même perſonne. Si une partie nue interrompoit ſèchement les *plis*, de manière qu'on ne pût lier leurs principes & leurs fins, ce ſeroit pêcher contre *l'ordre* qu'il faut tenir entre eux.

La variété des *plis* doit ſe trouver dans la douce inégalité de leur groſſeur, de leur ſituation & de leurs formes. J'ai dit *douce*; car ſi les différences ſont dures & tranchantes, il n'y a plus *d'ordre*. Or *l'ordre* ſe trouve même dans *l'aiſance* & *la liberté* avec leſquelles les *plis* doivent être diſpoſés.

Nous terminons cet article par un précepte qui peut être eût été mieux placé dans le mot *extrémités*; c'eſt que les *plis* des draperies ne doivent preſque jamais les dérober aux yeux, & qu'ils doi-

vent laiſſer voir les principales articulations du corps.

Præcipuè extremis raro internodia membris
Abdita ſint : ſed ſumma pedum veſtigia nunquam.
Dufreſnoy, de arte graph.

(*Article de M.* ROBIN.)

PLUME (ſubſt. fem.) *Deſſin à la plume.* Cette maniere de deſſiner a été ſouvent pratiquée par les anciens peintres. Traitée avec facilité, elle n'eſt guère moins expéditive que celle de deſſiner au crayon, & elle eſt ſuſceptible de beaucoup d'eſprit & de goût. On a un grand nombre d'études à la *plume*, faites par le Titien. Pluſieurs maîtres après avoir fini leur deſſin d'une *plume* libre & badine, en aſſuroient l'effet en l'accompagnant d'un léger lavis. Les uns ont manié la *plume* avec une ſorte de libertinage pittoreſque; les autres l'ont aſſujettie à une marche régulière, lui faiſant ſuivre le ſens des chairs, celui des draperies & la fuite perſpective. Un deſſin à la *plume*, lorſqu'elle eſt maniée par un artiſte qui a l'uſage de cet inſtrument, peut l'emporter ſur les charmes de la meilleure eau-forte, parce que le deſſinateur ne voit pas auſſi parfaitement l'effet de ſon travail ſur le vernis dont le cuivre eſt couvert, que ſur le papier. D'ailleurs la gravure à la pointe eſt toujours ſoumiſe aux haſards de l'eau-forte, qui doit lui donner la profondeur convenable, au lieu que le deſſinateur à la *plume* n'eſt ſoumis à aucun haſard: l'effet qu'il a dans l'eſprit, il peut le porter ſur le papier; il peut donner aux maſſes l'effet qu'il lui

plaît, frapper ſes touches à ſon gré, porter la vigueur au ton qu'il juge néceſſaire, ſans craindre, ainſi que dans la gravure, la néceſſité de recourir à un inſtrument moins flexible, tel que le burin. Il faut ajouter que la pointe ne peut jamais avoir ſur le cuivre un jeu auſſi facile, que la *plume* ſur le papier.

Quelques peintres ont deſſiné d'une *plume* fine & légère : d'autres ſe ſont ſervi d'une groſſe *plume* conduite avec feu, &, en apparence, ſans aucun art, prodiguant l'encre par taches, l'étendant même quelquefois avec le doigt, & ils ont produit, dans cette maniere brutale, des ouvrages juſtement admirés des connoiſſeurs.

Des italiens récens ont eu la patience de faire à la *plume* des deſſins qui imitent d'une manière trompeuſe le burin le plus pur. On ne peut voir ces ouvrages ſans éprouver l'étonnement & la ſorte d'admiration que cauſe une grande difficulté vaincue. Mais pourquoi ſe propoſer une difficulté qu'il eſt inutile de vaincre ? Ce n'eſt point là le genre de la *plume*. Laiſſons lui l'eſprit & la liberté dont elle eſt capable, & ne la ſoumettons pas à une régularité ſervile dont elle eſt indignée. Elle eſt flexible, légère, badine, pittoreſque; ne lui raviſſons pas ſes avantages.

La *plume* eſt aujourd'hui généralement abandonnée par les peintres, & l'on peut ſe plaindre de leur mépris pour un inſtrument qui, dirigé par des doigts habiles, produiroit des ouvrages pleins de charmes. Ils ne l'employent plus guère qu'à faire le trait de leurs deſſins au lavis : le lavis peint mieux que la *plume*, mais il ne deſſine pas avec tant d'eſprit, & rend moins bien le caractère des différens objets. A l'aide

de la *plume* différemment maniée, on peut indiquer la molleſſe des chairs, le liſſe des étoffes ſoyeuſes, l'épaiſſeur velue des étoffes groſſières, la dureté des métaux, le brut des terraſſes, la rugoſité des écorces, la forme & la légéreté des feuilles, le calme brillant ou l'agitation des eaux : les couches plattes du lavis ne font rien de tout cela; elles ne peuvent produire que des tons variés. (L)

P O

POÉSIE (ſubſt. fem). Ce mot vient du verbe grec ποιέω, *faire*. Le poëte eſt, par excellence, celui qui fait, qui produit, qui invente. Le peintre eſt poëte quand il crée; il n'eſt que peintre, quand il copie, ou qu'il imite.

Homère fut poëte quand il repréſenta Jupiter ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ſes noirs ſourcils : il inventa, il vit, il peignit par la parole, la phyſionomie du Maître des Dieux. Phidias fut poëte, quand après avoir lu les vers d'Homère, il devint ſon rival & peut-être ſon vainqueur; quand il ſe repréſenta la tête impoſante & majeſtueuſe du Dieu, telle qu'elle devoit être d'après les vers du poëte; quand dans un recueillement qui ne peut appartenir qu'au génie, éloignant de ſon imagination toutes les idées qui ne conviennent qu'à la foibleſſe humaine, il parvint à voir le Dieu comme un modèle docile qu'il auroit poſé devant lui; quand, dans la longue durée de ſon enthouſiaſme, il créa la tête du Jupiter Olympien, qui fit l'admiration de toute la Grèce.

L'artiſte eſt poëte quand il voit ſon ſujet tel qu'il

a dû ſe paſſer ; quand il s'en repréſente les perſonnages avec une beauté dont ils manquèrent peut-être, avec une expreſſion peut être plus vraie, plus vive, plus parfaite que celle qu'ils eurent en effet, parce qu'ils pouvoient manquer de phyſionomie, & que l'artiſte doit les voir avec celle qui leur étoient convenable. Il eſt poëte, quand, après avoir créé ce tableau vivant dans ſon imagination, il en conſerve aſſez long-temps, aſſez fortement l'empreinte, pour la porter également vive, également expreſſive, ſur la toile ou dans le marbre.

La poëſie de l'art conſiſte donc à voir ſon ſujet & à l'exprimer. L'expreſſion eſt donc ce qui caractériſe l'artiſte poëte. Qu'il invente de belles diſpoſitions de grouppes, de maſſes & de figures; qu'il ajoute même à ce mérite, celui de ces penſées ingénieuſes qu'on appelle poëtiques; que ſon imagination lui fourniſſe des allégories, des épiſodes non moins heureux que ceux des plus grands poëtes; il n'eſt pas poëte lui-même, s'il n'a pas exprimé ce qu'il a voulu peindre. On lui accordera le mérite d'avoir trouvé le ſujet d'un bon tableau; & on le plaindra de l'avoir manqué. Le peintre qui trouve un ſujet, & qui ne peut l'exprimer, n'eſt pas plus poëte que l'homme qui a trouvé un ſujet de tragédie, & qui n'a pu faire la tragédie.

Pour exprimer un ſujet par les moyens de l'art, il faut repréſenter les perſonnages qui ont dû y concourir, avec la phyſionomie qu'ils devoient avoir ſuivant leur rang, leur caractère; leur donner les véritables mouvemens des actions qu'ils ont dû faire; repréſenter ſur leurs viſages & dans toutes leurs perſonnes l'affection dont ils devoient être pénétrés, for-

tifier cette expreſſion par le ſite, l'effet, & les acceſſoires; écarter tout ce qui pourroit l'affoiblir : en admettant toutes ces conditions pour la *poeſie* de l'art, on reconnoîtra que bien peu d'artiſtes ont été poëtes.

Raphaël fut un poëte ſublime, quand, ayant donné à l'Archange Michel une figure vraiment angélique, il le repréſenta étouffant le démon ſans avoir beſoin de le toucher. Il fut un poëte noble & tranquille dans ſon école d'Athènes; il fut un poëte impétueux dans le grouppe inférieur de ſa transfiguration. Le Dominiquin fut poëte, quand il eut aſſez d'imagination pour voir, & aſſez de talent pour exprimer la communion de Saint-Jérôme mourant. Pouſſin fut poëte, quand il peignit la derniere horreur du déluge univerſel; le Brun le fut, quand il repréſenta la belle douleur de la Magdeleine.

Des idées poëtiques ne ſuffiſent pas pour conſtituer le poëte en vers ni en peinture. Il ne ſuffit pas de trouver des idées, il faut les exprimer. Des peintres ont répandu des idées poëtiques, dans des tableaux qu'on ne daigne pas regarder, & des verſificateurs dans des vers qu'on ne s'aviſera jamais de lire. Manquer une belle idée, ce n'eſt pas la produire, c'eſt l'avorter.

C'eſt une belle idée poëtique, que celle de l'Arcadie du Pouſſin. Si le tableau eût été manqué, ce n'étoit plus de la *poëſie*; ce n'étoit rien.

Le teſtament d'Eudamidas du même artiſte, eſt une belle ſcène de *poëſie* dramatique : mais l'invention de cette ſcène eſt de Plutarque. Le Pouſſin n'en eſt pas moins un grand poëte dans ſon tableau d'Euda-

midas, quoiqu'il n'en ait point inventé le ſujet; car il a ſu le voir & l'exprimer.

Si des idées poëtiques ſuffiſoient pour faire des artiſtes poëtes, il ne tiendroit qu'à tous les artiſtes de l'être: ils trouveroient en abondance de ces idées dans les livres; des gens d'eſprit pourroient leur en communiquer : mais ni les livres, ni les gens d'eſprit ne feront jamais qu'un artiſte ſoit poëte, ſi la nature lui a refuſé de l'être.

Pour reconnoître ſi un artiſte eſt poëte, n'examinez donc pas ſi l'invention de ſon ouvrage eſt poëtique; cette invention peut ne lui point appartenir. Mais s'il a bien exprimé ſon ſujet, alors il l'a fait, il l'a créé; il eſt poëte.

Le Corrège, dans ſon tableau d'Io, a été un grand poëte, puiſqu'il a ſi bien exprimé ſon ſujet, que le Duc d'Orléans, arrière-neveu de Louis XIV, a cru, par un ſcrupule religieux, devoir détruire ce chef-d'œuvre. L'artiſte a joint à ce ſujet un acceſſoire poëtique, en exprimant, dans un coin du tableau, l'ardeur des deux amans, par la ſoif ardente d'un cerf qui ſe déſaltère dans une fontaine. Cette idée eſt ingénieuſe, on y reconnoît de la *poëſie* : mais que devenoit cette *poëſie* acceſſoire, ſi le ſujet principal avoit été médiocrement traité?

Il faut donc faire une grande différence de la *poëſie* mythologique, ou allégorique, & de la *poëſie* pittoreſque. La peinture même hiſtorique peut emprunter des richeſſes à la *poëſie* mythologique : mais cette richeſſe perdra ſa valeur, ſi le fond du ſujet n'eſt pas exprimé ſuivant la *poëſie* de l'art. On ne conteſtera pas à Rubens la qualité de peintre poëte : il a fait un

bien plus grand uſage de la *poëſie* mythologique que Raphaël, & cependant il eſt bien moins poëte.

Je lis & j'entends qu'on place quelquefois la *poëſie* dans la facilité de produire un grand nombre de figures, de les agencer, de les groupper, de les détacher, de les varier, de les faire contraſter, de diſtribuer ſur elles de belles maſſes d'ombre & de lumière; & tout cela n'eſt pas plus ce qu'on doit appeller la *poëſie* pittoreſque, que l'art de ranger ſur le théâtre des acteurs parlans & muets pour faire ce qu'on appelle des tableaux ſur la ſcène, ne doit être appellé de la *poëſie* dramatique.

En général, à talens à peu près égaux, les peintres qu'on appelle grands machiniſtes me paroiſſent les moins poëtes de tous, parce que ce ſont ceux qui ont le moins cherché à exprimer convenablement leur ſujet. Cette expreſſion convenable ſe trouve bien plus chez les peintres qui ont traité leur ſujet avec le moindre nombre de figures poſſible, parce qu'ils ſe ſont plus attachés à les rendre belles, & à exprimer les affections dont elles doivent être animées.

Combien il étoit poëte, l'artiſte grec qui a créé l'Apollon du Vatican! Comment un peintre, occupé à remplir de figures une grande machine, auroit-il le temps de penſer & de produire un morceau d'une ſi belle *poëſie*?

La *poëſie* dont j'ai parlé juſqu'ici eſt celle que je crois pouvoir appeller d'expreſſion, parce qu'elle conſiſte à bien exprimer le ſujet. La peinture a auſſi ſa *poëſie* de ſtyle, qui conſiſte dans un emploi élégant & pur du langage de l'art. Ce langage eſt formé par la couleur & l'effet que l'on peut comparer aux ſons

dans la *poëſie* écrite, & par la diſpoſition qui répond à l'arrangement des mots & des phraſes. L'artiſte qui poſſéderoit la *poëſie* d'expreſſion, & à qui manqueroit la *poëſie* de ſtyle de ſon art, ſeroit ſemblable à un poëte qui ſauroit mal ſa langue. L'un rebuteroit les lecteurs, l'autre auroit peine à fixer les ſpectateurs. (L.)

POINTE, (ſubſt. fem.) inſtrument dont on ſe ſert pour graver à l'eau-forte. Comme on emploie le mot *pinceau* pour exprimer la manière du peintre, & qu'on dit par exemple que le Corrège avoit un beau pinceau, un pinceau moëlleux, pour faire entendre qu'il peignoit d'une belle manière & moëlleuſement; on ſe ſert auſſi du mot *pointe* pour exprimer la manière d'un graveur à l'eau-forte : ainſi l'on dit que Callot avoit une *pointe* ferme & ſpirituelle; la Belle, une pointe fine & badine; Rembrandt & la Benedette, une *pointe* ſavante & pittoreſque. Pour exprimer le défaut d'un graveur à l'eau-forte dont la gravure n'a rien de moëlleux & ſemble égratignée, on dit qu'il a une *pointe* maigre. C'eſt de même à la *pointe* qu'on rapporte la timidité mal-adroite de la main qui la tient, & l'on dit qu'une planche eſt gravée d'une *pointe* timide.

L'emploi le plus ordinaire que l'on fait de la *pointe* en gravure, eſt ſur un vernis dont le cuivre eſt couvert : elle enlève alors le vernis, & ſillonne peu profondément le cuivre : mais on l'emploie quelquefois ſur le cuivre nud, & alors on la nomme *pointe-ſéche*. On la réſerve pour les travaux tendres, qui

doivent avoir un ton doux & argentin. Elle doit, pour cet uſage, être bien tranchante (L).

POMPES FUNEBRES. Nous commencerons cet article par la deſcription d'une *pompe funèbre*, qui ſe trouve dans le *Voyage du jeune Anacharſis*. M. l'Abbé Barthelemy a répandu les graces ſur ce tableau lugubre. Nous entrerons enſuite dans quelques détails néceſſaires aux artiſtes; ce ſera un aride commentaire de cette élégante deſcription.

« En ſortant de la paleſtre, nous apprîmes que » Télaïre, femme de Pyrrhus, parent & ami d'Apol- » lodore, venoit d'être attaquée d'un accident qui me- » naçoit ſa vie. On avoit vu à ſa porte les branches » de laurier & d'acanthe, que, ſuivant l'uſage, on » ſuſpend à la maiſon d'un malade. Nous y courû- » mes auſſitôt. Les parens, empreſſés autour du lit, » adreſſoient des prières à Mercure, conducteur des ames; » & le malheureux Pyrrhus recevoit les derniers » adieux de ſa tendre épouſe. On parvint à l'arracher » de ces lieux. Nous voulumes lui rappeller les leçons » qu'il avoit reçues à l'académie; leçons ſi belles » quand on eſt heureux; ſi importunes quand on eſt » dans le malheur. O philoſophie, s'écria-t-il, hier tu » m'ordonnois d'aimer ma femme; aujourd'hui tu me » défends de la pleurer. Mais enfin, lui diſoit-on, » vos larmes ne la rendront pas à la vie. Ah! ré- » pondit-il, c'eſt ce qui les redouble encore ».

» Quand elle eut rendu les derniers ſoupirs, toute » la maiſon retentit de cris & de ſanglots. Le corps » fut lavé, parfumé d'eſſences, & revêtu d'une robe » précieuſe. On mit ſur ſa tête, couverte d'un voile,

» une couronne de fleurs ; dans ſes mains un gâteau » de farine & de miel pour appaiſer Cerbere ; » & dans ſa bouche une pièce d'argent d'une ou » deux oboles qu'il faut payer à Caron : & en cet » état, elle fut expoſée pendant tout un jour dans » le veſtibule. A la porte étoit un vaſe de cette eau » luſtrale deſtinée à purifier ceux qui ont touché un » cadavre ».

» Cette expoſition eſt néceſſaire pour s'aſſurer que » la perſonne eſt véritablement morte & qu'elle l'eſt » de mort naturelle. Elle dure quelquefois juſqu'au » troiſième jour.

« Le convoi fut indiqué. Il falloit s'y rendre avant » le lever du ſoleil ; les loix défendent de choiſir » une autre heure : elles n'ont pas voulu qu'une » cérémonie ſi triſte dégénérât en un ſpectacle d'oſ- » tentation. Les parens & les amis furent invités. Nous » trouvâmes, auprès du cercueil, des femmes qui » pouſſoient de longs gémiſſemens. Quelques-unes » coupoient des boucles de leurs cheveux, & les » dépoſoient à côté de Télaïre, comme un gage de » leur tendreſſe & de leur douleur. On plaça le corps » ſur un chariot, dans un cercueil de cyprès. Les » hommes marchoient avant, les femmes après ; quel- » ques-uns la tête raſée, tous baiſſant les yeux, vêtus » de noir, & précédés d'un chœur de muſiciens qui » faiſoient entendre des chants lugubres. Nous nous » rendîmes à une maiſon qu'avoit Pyrrhus auprès » de Phalère : c'eſt-là qu'étoient les tombeaux de » ſes pères.

» L'uſage d'inhumer les corps fut autrefois commun » parmi les nations ; celui de les brûler prévalut dans

» faſte & les prétentions d'une douleur ſimulée, ſont » preſſés ſous des édifices élégans & magnifiques, ornés » de ſtatues & embellis par les arts. J'ai vu un » ſimple affranchi dépenſer deux talens pour le tom- » beau de ſa femme (1).

» Entre les routes dans leſquelles on s'égare par » l'excès ou le défaut de ſentiment, les loix ont » tracé un ſentier dont il n'eſt pas permis de s'écar- » ter. Elles défendent d'élever aux premières magiſ- » tratures le fils ingrat qui, à la mort des auteurs de » ſes jours, a négligé les devoirs de la nature & de » la religion; elles ordonnent à ceux qui aſſiſtent » au convoi de reſpecter la décence juſques dans leur » déſeſpoir. Qu'ils ne jettent point la terreur dans » l'ame des ſpectateurs par des cris perçans & des » lamentations effrayantes; que les femmes ſurtout » ne ſe déchirent pas le viſage, comme elles fai- » ſoient autrefois. Qui croiroit qu'on ait jamais dû » leur preſcrire de veiller à la conſervation de leur » beauté? » (*Voyage du jeune Anacharſis*, *ch.* 8).

On ſuſpendoit aux portes des perſonnes dangereuſement malades, des branches d'épines & de laurier. On ſuppoſoit aux premières la puiſſance de chaſſer les eſprits mal-faiſans: les dernières étoient conſacrées à Apollon, Dieu de la médecine, & on leur attribuoit la vertu de rendre ce Dieu favorable au malade.

Le parent le plus proche colloit ſes lèvres ſur celles du mourant pour recevoir ſon dernier ſoupir: la mère

(1) Dix mille huit cens de nos livres.

rendoit

rendoit ce devoir à son fils, l'épouse à son époux; elle s'efforçoit d'aspirer & de recevoir dans son sein l'ame de celui qu'elle avoit chéri. La même personne lui fermoit les yeux aussitôt qu'il avoit cessé de vivre.

On mettoit sous la langue du mort une obole & quelquefois jusqu'à trois : on le lavoit, on le parfumoit, on le couronnoit des fleurs de la saison. Il y eut des temps où on le couvroit d'un manteau de pourpre, mais il paroît qu'un plus long usage fut de le vêtir d'une robe blanche. Les filles ou les femmes faisoient & tissoient de leurs mains ce dernier vêtement d'un père ou d'un vieil époux. Homère, dans l'Odyssée nous représente Pénélope occupée à travailler le linceuil dans lequel devoit être enseveli Laerte son père. Tout nous apprend que les anciens s'efforçoient plus que nous à s'armer de courage contre la mort : ils en rappelloient l'idée dans leurs festins, & les femmes elles-mêmes s'occupoient de cette idée dans leurs travaux. Cela ne prouve pas qu'ils la méprisoient plus que nous; on auroit plutôt lieu de présumer qu'ils la craignoient davantage. Chez les Romains, les morts étoient vêtus de leurs habits ordinaires & des marques de leurs dignités.

On gardoit le mort quelquefois sept jours entiers, quelquefois quatorze; rarement moins de trois. Le dernier jour, il étoit publiquement exposé sous le vestibule, les pieds tournés du côté de la porte pour témoigner sa sortie de la vie. Les riches étoient couchés sur des espèces de lits de repos dont on peut voir la forme sur plusieurs monumens de l'antiquité : on nommoit ces lits *lectiques*. Les pauvres étoient étendus

ſur de ſimples brancards. Souvent on plantoit à côté du lectique des branches de cyprès, arbre funèbre & ſymbole de la mort, parce qu'il ne renaît point après avoir été coupé. On plaçoit auſſi près de la porte un vaſe rempli d'eau luſtrale, apportée d'une maiſon que la mort n'avoit pas viſitée. Tous ceux qui venoient rendre au mort les derniers devoirs dans ſa maiſon avoient ſoin en ſortant de s'aſperger de cette eau, pour ſe laver de la ſouillure qu'ils avoient contractée en entrant dans une maiſon devenue impure par la préſence de la mort.

La famille, les amis ſe rangeoient autour du corps. Des chantres entonnoient des vers funèbres, qu'un muſicien accompagnoit du ſon d'une trompette qu'il tenoit inclinée vers la terre : aux convois des perſonnes expirées dans la fleur de l'âge, on ſe ſervoit de la flûte, au lieu de la trompette. Les femmes ſe livroient aux pleurs & aux lamentations. Homère repréſente Andromaque, Hécube, Hélène pleurant tour-à-tour Hector. Pour ajouter encore à la triſteſſe de la cérémonie on louoit des pleureuſes à gage, qui n'avoient d'autres métier que de vendre leurs larmes. Elles les recevoient, dit-on, dans de petits tabliers de cuir & les verſoient enſuite dans des urnes lachrymatoires qu'elles rempliſſoient quelquefois à moitié. Si cela eſt vrai, on peut bien croire qu'elles ne parvenoient pas ſans ſupercherie à fournir une ſi grande abondance de larmes.

On ne ſe contentoit pas de pleurer les morts : ceux des aſſiſtans qui leur vouloient témoigner plus particulièrement leur tendreſſe, s'arrachoient ou ſe coupoient des cheveux & leur en faiſoient hommage.

On voit dans l'Idylle de Bion sur la mort d'Adonis, les amours se couper les cheveux pour les poser sur le corps du berger amant de Vénus. Même long-temps après les funérailles, on se coupoit des cheveux pour les déposer sur le tombeau des morts qu'on révéroit.

En Grèce, ou du moins à Athènes, les convois funéraires se faisoient le matin avant le lever du soleil. Chez les Romains, ils se faisoient pendant la nuit, au moins dans le temps de la république. Ceux qui emportoient les morts étoient nommés à Rome *Vespilones*, du mot *vespera* qui signifie le soir, parce qu'ils n'exerçoient leurs fonctions que dans les ténèbres. On portoit à ces cérémonies des torches, des flambeaux, ce qui étoit nécessaire puisqu'elles se faisoient dans l'obscurité; nous continuons de porter des cierges aux enterremens, ce qui est souvent un faste inutile, puisque souvent ils se font en plein jour.

Les plus proches parens du mort portoient ordinairement le lectique sur lequel il étoit couchés Quelquefois les sœurs rendoient ces derniers honneurs à leurs frères; les fils, aux auteurs de leurs jours. Quand le mort étoit un homme considérable par l'éminence de ses dignités ou par les services qu'il avoit rendus à l'état, c'étoit les premiers hommes de l'état qui s'empressoient de lui rendre cet honneur. Les Sénateurs & les Vestales portèrent le lectique de Paul-Emile & celui de Sylla.

Le cortège étoit ordinairement nombreux. Souvent le malade sentant approcher le terme de sa vie, prioit lui-même les amis qui le visitoient d'assister à ses funérailles. Les cliens ne manquoient pas d'accorder ce dernier témoignage de respect à leurs patrons, les

obligés à leur bienfaiteurs, les disciples aux maîtres, les soldats à leurs généraux. A Rome, tous les affranchis précédoient le convoi du maître qu'ils venoient de perdre & dont ils avoient reçu le bienfait de la liberté. Leurs têtes étoient couvertes de chapeaux, ou ceintes de bandelettes de laine blanche. Des hommes riches & fastueux accordoient par leur testament la liberté à un grand nombre d'esclaves, pour se donner le plaisir de prévoir que leur convoi seroit accompagné d'un grand nombre d'affranchis. Des danseurs & des bouffons ont fait quelquefois, chez les Romains, partie du cortège funèbre.

Les personnes qui assistoient au convoi d'un homme distingué par son rang ou par sa fortune portoient ordinairement des couronnes. Il y eut des temps où le deuil se portoit en blanc, & d'autres où il se portoit en noir. Nous voyons que la couleur blanche étoit consacrée au deuil dans deux temps bien éloignés l'un de l'autre : celui de Socrate, & celui de Plutarque.

L'usage de brûler les morts étoit devenu commun chez les Grecs dès le temps d'Homère. Il ne fut jamais général chez les Romains ; on sait même que plusieurs familles faisoient constamment brûler leurs morts, & que d'autres les faisoient inhumer. Mais il falloit toujours pour satisfaire la superstition, & procurer aux manes le repos dans le séjour des morts, jetter de la terre sur le corps ou sur ses cendres.

Quand le cortège étoit arrivé au lieu du bûcher ou de la sépulture, on appelloit à haute voix le mort par son nom. Ces appels s'adressoient à son ame ; on les croyoit capables de l'arrêter, ou de la faire ren-

trer dans le corps qu'elle avoit animé, ſi elle n'en étoit pas entièrement ſortie, ou ſi l'arrêt des deſtins lui permettoit de ne pas l'abandonner encore.

Chez les Romains, ſi le mort étoit un homme illuſtre, on le portoit d'abord à l'endroit de la place publique nommé *roſtres* à cauſe des roſtres ou éperons de navires dont il étoit orné. Là, le convoi s'arrêtoit; les aſſiſtans décorés de quelques magiſtratures ſupérieures prenoient place dans leurs chaires curules, & l'un des plus proches parens du mort, montoit à la tribune aux harangues, & prononçoit ſon oraiſon funèbre. Les ornemens des magiſtratures que le défunt avoit occupées, étoient portés devant lui; on voyoit ſur des chars ſon image en cire & celles de tous ſes ancêtres, vêtues des robes qui diſtinguoient les charges dont ils avoient été décorés. Les Grecs avoient auſſi connu l'uſage de prononcer l'éloge de ceux de leurs citoyens dont les actions & les ſervices avoient mérité leur reconnoiſſance, & cette coutume de louer les morts excitoit les vivans à mériter des louanges. Périclès prononça l'oraiſon funèbre des Athéniens qui étoient morts pour leur patrie dans une guerre que lui-même avoit ſuſcitée. On peut croire que Thucydide n'a fait qu'abréger ce diſcours dont il nous a conſervé la ſubſtance : on ſe plaît à retrouver, dans ſon hiſtoire, quelques traits de l'éloquence d'un homme qui ſut conduire à ſon gré ſi longtemps le peuple le plus ſpirituel & le plus inconſtant de la Grèce : mais on tombe à cet égard dans un doute affligeant, quand on penſe à l'infidélité des anciens hiſtoriens pour les diſcours qu'ils rapportoient.

Les bûchers étoient de forme quarrée, & le ſens

dont étoient placés les buches se contrarioit alternativement à chacun des lits qui le composoient. L'aspect désagréable de ces buches étoit dissimulé par des guirlandes de verdure & de fleurs. Ils avoient souvent plusieurs étages. Ceux des Empereurs Romains en avoient trois ou quatre qui diminuoient par degrés en forme de pyramide. Ils étoient intérieurement décorés d'ordres d'architecture, & avoient quelquefois l'apparence de palais solides. Au dernier étage du bucher étoit retenu un aigle par des liens subtils qui lui rendoient la liberté dès que les flammes commençoient à les gagner. Alors l'aigle prenoit son vol dans les airs, & le peuple superstitieux croyoit que c'étoit l'ame de l'Empereur qu'elle voyoit s'élancer vers le ciel & que son tyran devenoit un Dieu.

On jettoit sur le buches des présens & quelques-unes des choses qui avoient été agréables au défunt. M. l'Abbé Barthélemy est fidèle peintre du costume, quand il suppose qu'on jetta sur le bucher de Thélaïre quelques-unes de ses robes. On brûloit avec les guerriers celles de leurs armes qui pouvoient être consumées : on immoloit des victimes qui devoient être avec lui dévorées par les flammes. Dans les temps héroïques, c'est-à-dire barbares, on croyoit honorer le mort en lui sacrifiant des victimes humaines. Achille fit brûler sur le bucher de Patrocle quatre chevaux, deux chiens, & douze jeunes prisonniers.

Dans tous les temps, on arrosoit le bucher de vin, & quelquefois de miel & de lait ; on y jettoit des parfums & des bois de senteur pour dissiper la mauvaise odeur qu'il auroit exhalée. Quand le corps étoit

conſumé, c'étoit encore avec du vin qu'on éteignoit la flamme. On recueilloit les os ſur leſquels on faiſoit des libations de vin & d'huile odorante. Cette triſte fonction appartenoit au plus proche parent, au plus tendre ami. Il renfermoit ces reſtes chéris dans une urne. Homère ſuppoſe qu'Achille renferma les cendres de Patrocle dans une fiole d'or qu'il enveloppa d'une étoffe fine & précieuſe. Il paroît certain que les anciens eurent des urnes cinéraires d'or & d'argent : on n'en trouve plus de matières ſi précieuſes. Celles qu'on découvre ſont de marbre, d'albâtre, de porphyre, &c. Nous n'en décrirons pas la forme ; les artiſtes ne négligeront pas de les étudier ſur les monumens antiques.

Il eſt prouvé que, pour recueillir aiſément les os & les cendres qu'ils vouloient conſerver, les anciens ont fait quelquefois uſage de toile d'amiante dont ils enveloppoient le corps avant de le mettre ſur le bucher. Dans une urne qu'on a déterrée en 1702, dans une vigne voiſine de Rome, on a trouvé une pièce de toile longue de ſix pieds & demi, & large à-peu-près de cinq. Elle contenoit des cendres & des os demi-brulés. Ce monument, autant qu'on en a pu juger par les vices de l'art, étoit poſtérieur à Conſtantin.

Dans les temps héroïques, on dépoſoit en terre l'urne cinéraire, & l'on entaſſoit au-deſſus quelques pierres, ou l'on formoit ſeulement un monticule de terre. On voit cependant que, dès le temps d'Homère, on élevoit quelquefois une colonne au-deſſus de la ſépulture. Dans des temps poſtérieurs, les tombeaux conſerverent ſouvent la figure de colonne ou de tour ;

ſouvent auſſi ce furent des monumens plus ou moins décorés, & dans leſquels l'architecture déploya quelquefois la plus grande magnificence. Nous renverrons encore, pour cet objet, les artiſtes aux monumens de l'antiquité.

Les cérémonies funèbres ſe terminoient par des jeux. Les jeux funéraires remontent à la plus haute antiquité. On attribue même à la commémoration de morts illuſtres l'inſtitution des jeux olympiques, néméens & iſthmiques. Dans les temps héroïques, ces jeux conſiſtoient en des courſes de chars & à pied, en des luttes, des pugilats, des défis à l'arc & au diſque. Les Romains remplacèrent ces exercices par des ſpectacles de la plus grande ſomptuoſité & par des combats de gladiateurs. Le ſang de ces malheureux fut prodigué quelquefois aux funérailles de perſonnes privées & même de femmes. Ces horreurs rappelloient les temps de barbarie où l'on immoloit ſur les buchers des victimes humaines.

Les caveaux dans leſquels on dépoſoit les urnes cinéraires, ou les ſarcophages qui contenoient les corps entiers, étoient nommés par les Grecs des hypogées. Ils étoient ſpacieux, comme le témoigne, entre autres, l'hiſtoire ou le conte de la matrone d'Ephèſe, raconté par Pétrone. C'étoient même quelquefois des appartemens vaſtes & bien diſtribués.

On ſait que les religions anciennes faiſoient un devoir rigoureux d'accorder aux morts les honneurs de la ſépulture. Un voyageur, qui rencontroit ſur ſon chemin un corps mort, n'avoit pas toujours la commodité de lui creuſer une foſſe & de l'inhumer ;

mais il *étoit* du moins obligé de lui jetter, par trois fois, une poignée de terre.

Il eſt peu néceſſaire aux artiſtes de ſavoir que les cérémonies funéraires ſe terminoient par un repas, uſage qui ſubſiſte encore dans pluſieurs endroits de l'Europe (L).

PONDERATION, (ſubſt. fem.) Léon-Baptiſte Alberti, qui a ſavamment écrit de la peinture, dit, en parlant de la *pondération* des corps, que pour bien repréſenter la ſituation des membres & leurs différentes actions; il faut conſidérer ce que la nature nous apprend elle-même. On remarquera d'abord que le milieu du corps eſt toujours ſoumis à la tête. Si quelqu'un ſe tourne & ſe ſoutient ſur un pied, ce même pied ſe trouve directement ſous la tête, comme s'il étoit la baſe de tout le corps. La tête eſt preſque toujours tournée du même côté que le pied qui la ſoutient, au moins dans les actions naturelles & qui n'exigent aucun effort.

Il a en même temps obſervé que la tête n'eſt preſque jamais tournée d'un côté, qu'il n'y ait en même temps une partie du corps qui faſſe le même mouvement, comme pour la ſoutenir, ou qui ne s'abandonne & ne ſe jette de l'autre côté pour faire équilibre. La tête, ajoute-t-il, ne ſe renverſe pour regarder en haut, qu'autant qu'il eſt néceſſaire pour voir le milieu du ciel, & elle ne ſe tourne jamais d'un côté ou de l'autre, qu'autant qu'il le faut pour toucher du menton l'os de l'épaule. Le plus grand effort que nous puiſſions faire en tournant la partie du corps ſupérieure à la ceinture, fait tout au plus qu'une épaule ſe montre en

ligne droite ſur le nombril. Les mouvemens des jambes & des bras ſont un peu plus libres; cependant les mains, dans les actions ordinaires, ne s'élèvent guère plus haut que la tête; le poignet plus haut que l'épaule; le pied plus haut que le genou; & un pied ne s'éloigne guère de l'autre qu'à la diſtance de ſa longueur. Elève-t-on un bras ? toutes les parties du même côté ſuivent le même mouvement, en ſorte que le talon qui eſt de ce côté s'élève de terre par l'action que fait ce bras. On a vu des peintres, dans l'intention de donner du mouvement à leurs figures, faire voir en même temps le dos & l'eſtomac, ce qui eſt impoſſible dans la nature & très-déſagréable dans ſes imitations.

Pour ne pas ſe tromper dans les mouvemens, & bien connoître ceux dont le corps eſt capable, il faut conſidérer d'abord le modèle comme immobile, & dans quelqu'attitude qu'il ſoit, remarquer ſa ſituation, pour voir s'il eſt bien planté; dans ce cas, les parties de ſon corps ſont poſées dans un tel équilibre, qu'il peut ſe tenir ferme ſur ſes membres, ſans être contraint, & agir aiſément ſans ſortir des termes preſcrits à ſes forces & aux mouvemens qu'il eſt capable de faire.

Si un peintre veut repréſenter une figure droite, & dans la poſition de l'Hercule Farnèſe, il conſidérera ſur quel pied elle doit être poſée; ſi c'eſt ſur le pied droit, il faut que toutes les parties du côté droit tombent ſur ce pied, & qu'à meſure qu'elles viennent à baiſſer & à décroître, en ſe ramaſſant enſemble, celles du côté gauche qui leur ſont oppoſées, augmentent & s'élèvent à proportion. La clavicule du col doit répondre directement au pied droit,

qui, devenant le centre du corps entier, en ſupporte tout le faix.

Il faut en dire autant d'un homme qui marche, puiſqu'en cette action, les parties qui ſe trouvent appuyées ſur la jambe où poſe tout le corps, ſeront toujours plus baſſes que les autres, comme on peut le remarquer dans la ſtatue antique d'Atalante. Néantmoins, dans les mouvemens prompts, cette différence eſt moins grande & moins remarquable que dans les mouvemens lents & tardifs, parce que les mouvemens prompts donnant au corps un balancement continuel & comme imperceptible, ils empêchent que toutes les parties ne deſcendent juſqu'à leur centre de gravité. C'eſt ce que nous voyons dans un homme qui court ſur du ſable; jamais il n'imprime ſi profondément la trace de ſes pas que celui qui marche lentement, parce que l'élan qu'il ſe donne en courant communique au corps quelqu'eſpèce de légèreté, & parce que la viteſſe de ſa courſe ne lui laiſſe pas le temps de s'arrêter ſur chaque point où portent ſes pieds, & d'y en approfondir la trace. A peine a-t-il touché la terre, que déja il ne la touche plus.

Comme l'équilibre vient du repos que tous les membres reçoivent quand ils ſont ſoutenus ſur leur centre, dès que cet équilibre vient à manquer, il faut que le mouvement ſuive, & que le corps ſe porte en quelque lieu; ou, en d'autres termes, il faut que le mouvement commence auſſitôt que les parties ſortent de l'équilibre, mais non pas tellement que l'équilibre abandonne entièrement les actions du corps. En effet, le mouvement ſe ruineroit lui-même, ſi l'équilibre ne demeuroit pas toujours pour l'affermir

& le redreſſer lorſqu'il paſſe d'un lieu à un autre. Ainſi un homme qui lève le pied gauche, ne peut ſe ſoutenir ſur le pied droit, ſi l'équilibre ne s'y rencontre; & s'il veut changer & ſe remettre ſur le pied gauche, il faut en quittant l'équilibre qui le maintient ſur le pied droit, qu'il en trouve auſſi-tôt un autre ſur le gauche.

C'eſt encore ainſi qu'un homme qui lance un dard ou une pierre, ſe renverſe pour avoir plus de force, & met le centre de ſa peſanteur ſur le pied qu'il tire en arrière; puis, s'abandonnant à l'effort qu'il fait en jettant ſon trait ou ſa pierre, il quitte, par ſon mouvement, l'équilibre qu'il vient de prendre, & en trouve un autre ſur le pied de devant où il rencontre ſon repos. Il en arrive encore de même à un homme qui frappe ſur quelque choſe avec violence.

Si l'équilibre vient de l'égale peſanteur qui ſe rencontre ſur la partie qui ſert de centre aux autres, & ſi, ſans cette juſte *pondération*, le corps ne peut ni agir ni ſe ſoutenir, il eſt donc important que le peintre ait l'attention de charger la partie qui ſert de centre & de baſe à ſa figure, enſorte qu'elle ſe ſoutienne avec fermeté par la poſition de tous les membres du corps; car ils doivent s'entr'aider à ſoulager la plus chargée, & à charger celle qui ne le ſeroit pas aſſez. Il eſt facile d'éprouver que nous ne pouvons agir avec force, ſi la partie qui ſert de ſoutien à l'action que nous faiſons, n'eſt pas ſuffiſamment chargée, puiſqu'autrement elle ſeroit emportée d'un côté ou de l'autre.

Conſidérez un homme qui ſe bat à l'épée: n'eſt-il

pas vrai qu'au même instant qu'il s'abandonne pour frapper son ennemi, s'il n'avance pas le pied pour soutenir le corps, il faut absolument qu'il tombe ? C'est ce qu'on peut voir dans la belle statue du gladiateur. Regardez quelqu'un qui a un fardeau sur l'épaule droite : vous verrez que l'épaule gauche & les parties du même côté, baissent pour prendre leur part de la charge que le côté droit soutient; c'est par ce moyen que le balancement du poids est toujours égal à l'entour de la ligne du centre, qui se trouve dans l'un des pieds.

Pour concevoir encore cela plus facilement, prenez garde que vous ne sauriez avancer les parties supérieures du corps, de quelque côté que ce soit, qu'en même temps une des parties inférieures ne recule ou n'avance pour le soutenir. De même, si vous penchez en arrière, il faut qu'une des jambes recule. Enfin la démonstration de cela est évidente, & chacun la peut si bien remarquer en sa personne, que je m'étonne de ce que plusieurs peintres ont manqué dans ces observations, faisant voir des figures qui semblent tomber, & dont les jambes sont tellement éloignées l'une de l'autre, & les actions si violentes, qu'elles n'ont aucune force, ni aucune vérité dans leur expression.

Il y a quatre choses qui me semblent nécessaires à observer, lorsqu'on veut représenter une personne qui remue un fardeau : il faut considérer si elle le lève de bas en haut; si c'est quelque chose qu'elle tire en bas, comme une corde attachée à une perche; si elle pousse en avant, si elle traîne après elle.

Dans ces sortes d'actions, l'effort sera d'autant plus grand, que la partie du corps qui s'abandonne pour

tures antiques, dont la découverte ſe fit de ſon temps; il ne ſe contenta pas d'envoyer des deſſinateurs dans le Royaume de Naples, il en fit même partir pour la Grèce, & ſe fit ainſi le plus beau *porte-feuille* qui pût exiſter de ſon temps.

Les études qu'un artiſte a faites dans tout le cours de ſa vie, ſoit d'après la nature vivante, ſoit d'après des objets inanimés, ne ſont pas reſtées aſſez profondément gravées dans ſa mémoire pour qu'il puiſſe, ſans erreur, ſe repoſer ſur elle; mais il les a dépoſées dans ſon *porte-feuille* & les y retrouve au beſoin. Tantôt c'eſt un effet paſſager qu'il a fixé par un ſavant croquis; tantôt c'eſt un mouvement naïf, une expreſſion vraie; tantôt une ſuite de plis heureuſement jettés par la nature; tantôt un ajuſtement, un agencement ſingulier & pittoreſque; tantôt un caractère de phyſionomie bien prononcé : ce ſera en un mot tout ce que la nature peut offrir à l'imitation de l'art. C'eſt à cet égard que nous avons comparé le *porte-feuille* d'un artiſte, au ſecrétaire dans lequel l'homme de lettres renferme ſes notes.

L'artiſte, avant de compoſer, trouvera ſouvent un grand avantage à parcourir ceux de ſes *porte-feuilles* qui contiennent des eſtampes ou des études faites d'après les ouvrages des plus grands maîtres: ce n'eſt pas qu'il doive ſe repoſer ſur ces maîtres du ſoin de penſer, de ſentir, d'imaginer pour lui; mais ſa penſée, ſon ame, ſon imagination recevront un nouveau reſſort à la vue de tant de chefs-d'œuvre. Il reconnoîtra les forces des rivaux de tous les temps, contre leſquels il doit lutter; il excitera les ſiennes pour parvenir à les vaincre. Leurs beautés lui inſpireront des beautés

qui

qui ne ſeront pas les mêmes ; la nobleſſe de leurs conceptions, portera dans ſon ame une nobleſſe plus fière, & le génie parlera au génie.

Quand l'artiſte a déterminé l'enſemble de ſon ouvrage, l'attitude & l'expreſſion de chaque figure, il peut ſuivre le conſeil que lui donne un artiſte, M. Reynolds. » Je voudrois qu'alors, dit-il, il jettât la » vue ſur le *porte-feuille* ou ſur le cahier dans lequel » il a dépoſé toutes les inventions heureuſes & toutes » les attitudes expreſſives & peu communes qu'il peut » avoir raſſemblées dans le cours de ſes études : non » ſeulement parce qu'il pourra prendre de ces études » ce qui convient à ſon ouvrage, mais encore à cauſe » du grand avantage qu'il en retirera, en s'identifiant, » pour ainſi dire, les idées des grands artiſtes & en » recevant d'eux une inſpiration qui lui fera inventer » d'autres figures du même ſtyle. (L)

PORTRAIT, (ſubſt. maſc.) le talent d'imiter une tête individuelle, & d'en rendre fidellement la reſſemblance caractériſtique, en ſorte qu'elle puiſſe être aiſément reconnue pour celle de la perſonne dont on s'eſt propoſé de rendre les traits, eſt ce qui conſtitue le genre du *portrait*. Je dis le genre ; car le *portrait* eſt devenu une branche particulière de l'art, & ce qu'on appelle un genre dans l'idiôme de la peinture.

Les anciens ne connoiſſoient point cette diviſion ; chez les Grecs, ces grands maîtres de l'art, il n'y avoit point de mots pour exprimer les idées que nous rendons par *peindre le portrait*, *peintre de portraits*. Le plus célèbre de leurs peintres de *portraits* fut Apelle,

qui étoit en même temps le plus célèbre de leurs peintres d'hiſtoire. Il paroît ſeulement que, dans le dernier ſiècle de la république Romaine, une artiſte Grecque, Lala de Cyzique, ſe borna au genre du *portrait*.

Après la renaiſſance des arts chez les modernes, il ſe paſſa un temps fort long ſans que le *portrait* fût regardé comme une claſſe particulière de l'art; c'étoit les peintres d'hiſtoire qui faiſoient auſſi le *portrait*. Les peintres qui ſe diſtinguèrent le plus dans cette partie furent Raphaël, le Titien, Holbéen, Albert-Durer, le Tintoret, Paul-Véronèſe; & c'étoient ces mêmes peintres qui ſe diſtinguoient auſſi le plus dans la partie de l'hiſtoire. Van-Dyck lui-même, ſi célèbre par la beauté de ſes *portraits*, étoit l'un des meilleurs peintres d'hiſtoire de ſon temps & de ſon pays, & c'eſt aſſez improprement qu'on le déſigne d'une manière ſpéciale comme peintre de *portraits*: les circonſtances ſeules l'obligèrent à ſe renfermer dans cette partie de l'art lorſqu'il ſe fut établi en Angleterre; & l'on ſait que, même alors, il chercha les occaſions de revenir à la partie de l'hiſtoire.

Tant que le *portrait* fut traité par les peintres d'hiſtoire, il le fut auſſi de la même manière, & Raphaël, le Titien, le Véronèſe ne ſe doutoient pas qu'il pût y avoir une manière ſpécialement affectée à cette partie de l'art. Ils voyoient la nature d'une manière auſſi grande dans le *portrait* que dans l'hiſtoire, ils le traitoient avec la même largeur de pinceau, ils donnoient la même grandeur, le même ſtyle aux plis des draperies, ils ne donnoient ni plus ni moins de valeur aux acceſſoires: enfin s'ils obſervoient quelque

différence, elle conſiſtoit uniquement à exprimer dans les têtes les détails individuels qui conſtituent la reſſemblance, & comme dans l'hiſtoire, ils négligeoient les petits détails qui ne ſervent pas eſſentiellement à caractériſer l'individu. Enfin, il en étoit de la peinture comme de la ſculpture, dans laquelle on peut dire généralement que le *portrait* n'eſt pas abandonné à une claſſe particulière de ſculpteurs. Comme la nature même de leur art les oblige à une certaine préciſion, ils ſont toujours reſtés capables de faire le *portrait*.

Mais quand les peintres d'hiſtoire ont renoncé à la préciſion du deſſin, quand il n'ont plus conſidéré la nature que d'une manière vague qui les a privés de la juſteſſe du coup-d'œil, quand ils ſe ſont fait un mérite de ne plus rendre les formes que par des *à peu-près*, quand ils ſont convenus de les indiquer plutôt que de les exprimer, quand ils les ont tellement généraliſées, qu'elles ont dégénéré en formes de convention, quand travaillant même d'après le modèle ou d'après l'antique, ils n'ont plus vu dans l'antique & dans le modèle que la manière qu'ils s'étoient faite, ils ſe ſont trouvés incapables de rendre le caractère individuel d'un modèle quelconque, & par conſéquent de faire le *portrait*, qui ne peut réuſſir, qu'autant que ce caractère a été bien ſaiſi. Alors s'eſt élevée une claſſe particulière d'artiſtes qui, ſe conſacrant à rendre les formes de la nature avec une exactitude préciſe, à les varier toutes les fois qu'ils changeoient de modèle, à exprimer plutôt la nature individuelle que la nature générale, s'eſt

emparée d'une partie de l'art que les peintres d'hiſtoire abandonnoient.

Mais ces artiſtes étoient généralement éleves de peintres d'hiſtoire ; c'étoit vers l'hiſtoire qu'ils avoient dirigé leurs premières études, & la plupart s'étoient même livrés à l'hiſtoire pendant une aſſez longue période de leur vie. Ils traiterent donc le *portrait* de la même manière qu'ils avoient traité l'hiſtoire ; dans leur façon de voir, dans celle d'exécuter, ils conſervèrent une grandeur dont ils avoient pris l'habitude. Comme ils étoient ſavans, ils n'étoient pas indécis ſur ce qu'ils voyoient, & l'accuſoient avec aiſance & fermeté. Ils connoiſſoient bien le principal, c'étoit à lui qu'ils s'arrêtoient, & ils paſſoient enſuite aux détails qui leur paroiſſoient néceſſaires ; au lieu que les artiſtes à qui manque la ſcience, s'arrêtent d'abord aux détails, & tâchent de remonter par eux au principal, qu'ils ſont trop peu capables d'atteindre.

Le *portrait* tomba enſuite en de moins habiles mains. Regardé comme un genre particulier, il devint le partage d'artiſtes qui ſe deſtinèrent à ce genre dès leur entrée dans la carrière, & qui furent ſouvent élèves d'artiſtes qui ne connoiſſoient eux-mêmes que ce genre. Perſuadés qu'ils n'avoient pas beſoin de toute la ſcience qu'exige le genre hiſtorique, ils négligèrent de ſe procurer une ſavante éducation. Tout leur exercice fut de deſſiner froidement une tête, en s'arrêtant principalement à rendre les différences individuelles, & ils crurent avoir atteint le but quand, en exprimant ces diffé-

rences, ils étoient parvenus à faire une tête triviale-ment reſſemblante à celle du modèle. Ils ne ſe dou-tèrent même pas qu'ils euſſent beſoin de deux parties eſſentielles de l'art : le caractère & l'expreſſion. Faute de poſſéder ces parties, ils tombèrent dans le défaut le plus contraire de tous à la reſſemblance : car faiſant des ouvrages qui devoient reſſembler à des têtes vi-vantes, ils firent des têtes qui ne vivoient pas.

Le caractère conſiſte dans l'accuſation ferme & ſa-vante des parties principales ; accuſation bien néceſ-ſaire dans le *portrait*, car tout homme a les formes principales & caractériſtiques de la tête humaine modifiées par des différences individuelles, & ces formes doivent être annoncées plus fortement encore que leurs modifications.

Enſuite toute phyſionomie vivante exprime ſinon une paſſion, du moins un tempéramment, un caractère. Ce qui n'exprime rien, n'exprime pas même la préſence de la vie. Les expreſſions les plus difficiles à ſaiſir, & qui ſuppoſent le plus de talent de la part de l'ar-tiſte, ne ſont pas celles des paſſions violentes qui cauſent une altération très-ſenſible dans la phyſio-nomie : ce ſont celles des paſſions douces, qui ap-prochent le plus du calme de l'ame. La perſonne qui ſe fait peindre ſe préſente à l'artiſte dans cet état de calme. Elle n'éprouve en cet inſtant que des affections tempérées : elle impoſe donc à l'artiſte, pour la partie de l'expreſſion, la tâche la plus difficile à remplir.

Il ſemble même que le peintre de *portraits* doive, à cet égard, éprouver une difficulté de plus que le peintre d'hiſtoire. Aſtreint au même devoir de rendre l'expreſſion & les formes principales, il eſt

dans la néceſſité de rendre avec plus d'exactitude les différences individuelles. Pendant qu'il s'occupe laborieuſement à les ſaiſir, à les accuſer, le modèle ſe fatigue d'une ſituation qui eſt toujours la même : l'ennui l'accable, ſes muſcles s'affaiſſent, & au lieu d'exprimer le calme & la vie, il n'exprime plus qu'une longueur qui reſſemble à un état de mort. Il faut donc que le peintre qui veut donner l'expreſſion à ſon ouvrage, ait aſſez de reſſources dans l'eſprit pour rendre en quelque ſorte, la vie à ſon modèle, par l'agrément de ſa converſation, ou qu'il attende d'une autre ſéance l'occaſion d'animer ſon ouvrage. Une meilleure reſſource ſeroit d'avoir aſſez de mémoire pour fixer dans ſon eſprit le premier inſtant où le modèle s'eſt poſé, & aſſez de ſcience pour porter ſur la toile ce ſouvenir.

La preſteſſe, qualité aſſez indifférente dans les autres genres, ſeroit très-utile au peintre de *portraits*, parce qu'elle lui épargneroit l'inconvénient de fatiguer ſon modèle. Il eſt du moins très-important que, dans une dernière ſéance, il revienne avec des yeux frais ſur ſon modèle frais lui-même, & que, par un travail ſavant & facile, il donne à ſon tableau l'ame & l'expreſſion.

Les peintres de *portraits*, en ſe renfermant dans un genre inférieur, ont cru lui donner un mérite nouveau, en y ajoutant une ſorte de perfection qui ſemble appartenir au genre qu'on appelle de la nature morte. Cette ſorte de perfection conſiſte à rendre avec un ſoin extrême, avec l'étude la plus recherchée, les étoffes & tous les acceſſoires qui peuvent accompagner un *portrait*; des tables garnies de bronze,

des meubles précieux, des pendules, des candélabres, des vaſes, &c. Par cette recherche, par l'extrême fini qu'ils donnent à ces objets ſubalternes, ils ſont tombés dans une double faute : d'abord, dans une faute d'accord, parce que la tête du modèle étant mobile, ils ne peuvent l'étudier avec la patience minucieuſe qu'ils donnent aux autres objets, enſorte que le travail des acceſſoires porte l'empreinte d'un ſoin plus marqué que celui de l'objet principal : enſuite dans une faute de raiſon & de convenance ; en effet, ſi nous rencontrons une perſonne qui nous intéreſſe, c'eſt ſur ſon viſage que ſe fixent nos regards ; ſi l'on nous fait remarquer un homme diſtingué par ſes talens ou par ſes vertus, & que nous déſirions de connoître, c'eſt à ſa phyſionomie que nous faiſons attention ; ſes vêtemens & tout ce qui peut l'environner ne nous cauſe aucun intérêt ; nous ne voyons ces objets qu'en maſſe & d'une manière vague. La deſtination d'un portrait eſt de rendre préſens les traits d'une perſonne aux abſens qu'elle intéreſſe, ou de conſerver à la poſtérité les traits d'une perſonne qui méritera l'eſtime des âges à venir : dans l'un ou l'autre cas, ce ſont toujours les traits de la perſonne repréſentée qui forment l'objet principal du tableau : loin que les acceſſoires doivent exciter une attention particulière, il eſt du devoir d'un artiſte judicieux d'empêcher qu'ils ne détournent l'attention de l'objet qui mérite ſeul de l'arrêter. C'eſt ce que l'on trouve dans les portraits du Titien & de Van-Dyck : ſi l'on en conſidère les acceſſoires, on reconnoîtra qu'ils ſont traités par une main habile ; mais c'eſt la tête ſeule qui arrête le regard, & l'on

remarque à peine les autres objets, à moins qu'on n'ait un deſſein formé de les examiner en détail.

Il ſemble que les peintres de *portraits* ſe ſoient piqués de ſuivre une pratique abſolument contraire à celle de ces grands maîtres, & de ne faire de la tête qu'un acceſſoire du tableau. C'eſt toujours la partie la plus négligée.

Nous avons vu, dans ce ſiècle, des peintres de *portraits* à qui l'on n'a pu reprocher de négliger les têtes : s'ils ont mis à cette partie eſſentielle moins de ſcience, moins de caractère que Van-Dyck, ils y ont peut-être donné encore plus de ſoin. Mais ils ont donné un ſoin égal aux étoffes & aux acceſſoires, enſorte que ſi ces objets ſécondaires ne l'emportent point ſur la tête, ils diſputent au moins avec elle, ils partagent avec elle l'attention, & finiſſent par l'abſorber parce qu'ils tiennent plus de place dans le tableau. Ces ouvrages ont un grand vice, c'eſt d'être trop généralement beaux. Les maîtres qui doivent ſervir d'exemple ſe ſeroient bien gardés de s'arrêter à ces beautés ſubalternes. Les portraits de Rigaud me ſemblent repréſenter des gens infatués de leurs richeſſes, & qui, n'étant rien que par elles, cherchent à en faire un pompeux étalage.

La compoſition du portrait porte ſur le même principe que celle des tableaux d'hiſtoire : il faut que l'œil ſoit appellé, ſans pouvoir s'en défendre, vers l'objet qui, ſuivant l'intention du peintre, doit exciter la principale attention.

Puiſque le but du peintre de *portraits* eſt la reſſemblance individuelle, il doit vêtir & coëffer la perſonne qu'il repréſente, comme on a coutume de

la voir coëffée & vêtue. Un homme qui change conſidérablement ſa manière accoutumée de ſe mettre, n'eſt ſouvent reconnu qu'avec une ſorte de peine par ſes amis, & ne l'eſt point du tout par les perſonnes qui lui ſont moins familières. Il eſt déguiſé, & n'eſt-il pas abſurde de ſe déguiſer pour avoir ſon *portrait*, & de ſe plaindre enſuite quand ce *portrait* n'eſt pas aiſément reconnu, lorſqu'on ſeroit à peine reconnu ſoi-même ſous ce déguiſement? On a cependant vu des peintres mettre ces déguiſemens à la mode : ils faiſoient une Junon, une Diane, d'une coquette minaudière, & une nymphe de cour, d'une bourgeoiſe de la rue Saint-Honoré. Par une mode plus ridicule encore, on a vu quelque tems des femmes ſe faire peindre en Cordeliers.

Nous avons eu un peintre de *portraits* qui transformoit toutes les femmes en nymphes ou en déeſſes : il leur donnoit de grands yeux, de petites bouches, un coloris qui étoit le même pour toutes; d'ailleurs la reſſemblance alloit comme elle pouvoit. De tels artiſtes devroient épargner aux femmes qui veulent ſe faire peindre, la fatigue de prendre ſéance : ils n'auroient qu'à apprendre une belle tête par cœur & la leur envoyer.

Je crois que c'eſt une faute de la part des artiſtes, de poſer eux-mêmes les perſonnes qui demandent leurs *portraits*. Chaque perſonne a un certain nombre d'attitudes habituelles, les autres ne leur ſont point familières, & c'eſt un grand haſard ſi le peintre, qui ordinairement connoît peu ſes modèles, ſaiſit une de leurs attitudes accoutumées. Nous reconnoiſſons les perſonnes avec qui nous avons un commerce fré-

quent par leurs habitudes, avant même de diſtinguer leurs traits. Le peintre doit donc chercher à ſaiſir les habitudes, puiſqu'elles ſont partie des caractères individuels. Une perſonne qui veut prendre une habitude étrangère devient étrangère à elle-même : elle eſt contrainte, elle perd la naïveté de la nature, elle ſe contrefait, elle n'eſt plus elle. Il eſt facile de diſtinguer à un certain apprêt, à une certaine gêne, même dans les *portraits* des perſonnes que l'on ne connoît pas, qu'elles ont pris une attitude inaccoutumée pour ſe faire peindre. Mais on voit dans les *portraits* du Titien & de van Dyck, que leurs modèles ſe ſont préſentés devant eux comme ils étoient. On trouve cette même naïveté de la nature dans les *portraits* faits en Angleterre depuis un petit nombre d'années. C'eſt par cette vérité que des tableaux de famille faits chez cette Nation, offrent un intérêt touchant. C'eſt encore par cette vérité que le public a vu dernièrement avec tant de plaiſir, le tableau où Madame le Brun s'eſt repréſentée elle-même avec ſa fille. Les artiſtes françois ſe ſont fait long-tems une nature menſongère; ils rentrent dans la route du vrai, & par conſéquent du bon dans tous les genres.

Quoique l'expreſſion du calme de l'ame ſoit celle qui convient généralement aux *portraits*, on peut dans la repréſentation d'une perſonne connue, exprimer une paſſion qui la caractériſe, ou celle qu'elle a dû éprouver dans un moment important de ſa vie, & qui caractériſe ce moment. Ainſi lorſque Jules II vouloit que Michel-Ange le repréſentât tenant une épée, c'étoit preſcrire au ſtatuaire de lui donner des

traits fiers & menaçans. Ainſi on doit louer la penſée de l'artiſte qui a repréſenté M. de Lally-Tolendal, déchirant avec indignation le crêpe qui couvroit le buſte de ſon père. Cette expreſſion pourroit être énigmatique pour des perſonnes à qui le père & le fils ſeroient inconnus : mais l'énigme eſt expliquée par le mémoire ſur lequel on lit : *Mon père n'étoit point coupable.*

Le genre du *portrait* n'auroit pas dû être détaché de celui de l'hiſtoire, puiſqu'il n'en diffère qu'en ce qu'il exige une attention plus particulière aux formes individuelles. Il eſt ſoumis d'ailleurs aux mêmes principes, & ne peut approcher de la perfection, qu'autant qu'il eſt le réſultat des mêmes études. Le fini plus froid, la plus grande attention aux acceſſoires, ne ſont que des défauts introduits dans ce genre par les petites & fauſſes vues de ceux qui l'ont traité, ou ſi l'on veut, dégradé.

Le peintre d'Hiſtoire qui a conſervé de la préciſion, & ne s'eſt pas livré à une nature imaginaire, fera toujours aiſément le *portrait*; mais le peintre qui s'eſt uniquement conſacré au *portrait* ne s'élevera pas aiſément au genre de l'hiſtoire. Ses eſſais ſe reſſentiront de l'habitude qu'il a contractée de s'attacher ſcrupuleuſement aux particularités individuelles de la nature, tandis que le peintre d'hiſtoire, repréſente l'homme en faiſant abſtraction des accidens qui n'appartiennent qu'à l'individu. Il ne s'occupe que des parties capitales, il les voit dans toute leur grandeur, il les rend plus grandes encore, au lieu que le peintre de *portraits* s'arrête aux parties inférieures, & aux détails qui diſtinguent un homme d'un autre homme,

plutôt qu'aux formes générales qui font que l'homme eſt beau.

Le *portrait hiſtorié*, dans lequel la perſonne eſt repréſentée ſous la figure d'un Dieu de la fable ou d'un héros de l'antiquité, eſt un genre bâtard & vicieux. Si le peintre conſerve les détails individuels & meſquins qui ne conviennent qu'au *portrait* proprement dit, il ne repréſente ni un Dieu ni un héros, mais un homme ordinaire ridiculement déguiſé en héros. Si au contraire il ſacrifie les détails individuels, & cherche à élever les formes de ſon modèle juſqu'à la grandeur héroïque ou divine, il riſquera beaucoup de perdre la reſſemblance qui eſt la qualité conſtitutive du *portrait*. S'il veut enfin garder un milieu, c'eſt-à-dire conſerver aſſez des détails individuels pour que le *portrait* ſoit aiſément reconnu, & en ſacrifier cependant aſſez pour que les perſonnes qui ne connoiſſent pas l'original ne s'apperçoivent pas que le tableau n'eſt qu'un *portrait*, il méritera d'être doublement critiqué : comme peintre de *portrait*, on lui reprochera le défaut de préciſion ; comme peintre d'hiſtoire, on l'accuſera de n'avoir pu s'élever juſqu'au genre héroïque. Un artiſte habile pourra faire, dans ce genre, un tableau bien deſſiné, bien peint, bien compoſé, bien agencé, qui ne ſera toujours qu'un ouvrage médiocre, par le vice inhérent au genre lui-même.

Si la perfection du *portrait*, conſiſte à rendre naïvement la perſonne repréſentée dans la plus grande vérité de la nature, dans l'état le plus ordinaire à ſa phyſionomie, dans une des attitudes qui lui ſont les plus familières, avec la coëffure qu'elle a coutu-

me d'adopter & le genre d'habillement qu'elle a coutume de vêtir, on ſent combien le *portrait hiſtorié* s'éloigne de cette perfection. Il ne repréſente plus une perſonne que nous avons coutume de voir; mais un comédien novice qui, ſous des habits empruntés, joue maladroitement le héros.

Il eſt aſſez ordinaire aux perſonnes qui ſe font peindre de mettre leur plus grande parure, de ſe coëffer avec le plus grand ſoin, & ces apprêts ne peuvent que nuire au mérite de l'ouvrage, ils ont de la roideur & en répandent ſur le maintien. De Piles a fort bien dit que la nature parée eſt moins nature.

Comme le ſourire embellit ordinairement les traits, & leur donne de l'eſprit & de la vivacité, on veut toujours ſe faire peindre en ſouriant; on ſourit de la bouche, tandis que les yeux expriment l'ennui, & l'on n'offre à l'imitation de l'artiſte qu'une phyſionomie fauſſe, dont les parties ne ſont pas d'accord.

Quoique le *portrait* ſoit une repréſentation individuelle, qui ne peut avoir ſa préciſion néceſſaire qu'autant qu'elle imite, dans les formes de l'individu, certains détails qui les diſtinguent de celles d'un autre individu, ou des formes humaines priſes en général, il faut cependant reconnoître qu'il y a de l'idéal dans cette branche de l'art, comme dans toutes les autres. Cet idéal conſiſte dans la manière de voir grandement ces détails, dans l'art de les exprimer, dans l'intelligence qui fait diſtinguer dans les détails d'une tête ceux qui caractériſent ſa différence individuelle & ceux qui doivent être négligés comme indifférens à ce caractère & propres ſeulement à répandre ſur l'ouvrage la

tache d'une meſquinerie laborieuſe. La face doit être conſidérée comme formant un tout compoſé d'un petit nombre de grandes parties & d'un nombre infini de parties plus ou moins petites. Ces grandes parties ſont le front, les yeux pris avec leur enchaſſement, le nez, les joues appuyées ſur la charpente des pommettes, la bouche & le menton. C'eſt dans les formes variées de ces grandes parties, que ſe trouvent les détails individuels qui conſtituent la reſſemblance. Ce ſont donc ces parties que l'artiſte doit ſaiſir, qu'il doit prononcer avec une ſavante fermeté. Elles ſuffiroient ſeules pour un *portrait* qui devroit être vu d'une grande diſtance : mais comme un *portrait* s'expoſe ordinairement aſſez près de l'œil du ſpectateur, l'artiſte choiſira enſuite quelques autres détails inférieurs pour mettre dans ſon ouvrage plus de vérité, pour donner aux chairs plus de mouvement, pour mieux annoncer l'âge de la perſonne repréſentée.

Ce ſont ces mêmes principes qu'a poſés un artiſte diſtingué dans pluſieurs parties de l'art & entr'autres dans celle du *portrait*. » Dans ce genre même, dit » M. Reynolds, la reſſemblance & la grace conſiſtent » plus à ſaiſir l'air général de la phyſionomie, qu'à » imiter avec une exactitude ſervile chaque linéa- » ment en particulier ».

Il fait ailleurs une obſervation pleine de juſteſſe. » Les détails qui ne contribuent pas à l'expreſſion » du caractère général, ſont, dit-il, encore plus » mauvais qu'inutiles : ils ſont prejudiciables en ce » qu'ils nuiſent à l'attention & la diſtraient du point » principal. On peut obſerver que l'impreſſion qui » reſte dans notre eſprit, même des choſes qui nous

» ſont les plus familières, ſe borne ordinairement » à leur effet général, au delà duquel nous ne por- » tons pas nos regards pour reconnoître un objet ». L'art de ſaiſir les formes & les détails d'où réſulte cet effet général qui nous fait reconnoître un individu, eſt ce qui conſtitue l'idéal du *portrait*. Ce n'eſt pas la face elle-même, telle qu'elle réſulteroit d'un moule pris ſur elle : c'eſt ſon apparence, ſon effet, ſon idée ; & ce qui ſemble paradoxal, & eſt cependant de la plus exacte vérité, c'eſt que cette idée ſavamment ſaiſie, artiſtement portée ſur la toile, ſera d'une reſſemblance plus vive, plus frappante, plus expreſſive, que la repréſentation qui réſulteroit du moule lui-même.

Ainſi tout eſt idéal, tout eſt magique dans l'art. Il fait entrer le menſonge juſques dans ſes expreſſions les plus préciſes de la vérité; il faſcine les yeux des ſpectateurs, & pour leur offrir la repréſentation d'un objet, il employe encore plus le preſtige que l'imitation fidelle. Si le portrait lui-même eſt un menſonge, il ne ſera jamais mieux traité que par l'artiſte qui, en s'exerçant dans le genre de l'hiſtoire, s'eſt accoutumé aux grands menſonges de l'art. (L.)

POSE (ſubſt. fem.) Mot qui appartient à la langue de l'art, & qui exprime l'attitude, la poſition dans laquelle l'artiſte *poſe* le modèle vivant pour en faire l'étude. L'artiſte qui cherche la grace & la beauté, doit toujours faire prendre à ſon modèle la *poſe* la plus naturelle, relativement à l'action qu'il veut repréſenter. Si le modèle eſt gêné, ſi même la *poſe* qu'on lui preſcrit ne lui eſt pas familière, il n'aura pas cette naïveté de mouvement qui conſtitue la grace. Ce ne

ſera plus une figure en action, mais une figure qui contrefait une action : elle ſeroit maniérée quand même l'artiſte la rendroit avec la préciſion la plus éloignée de la manière. Il eſt certain auſſi qu'elle perdra la beauté, puiſque la nature elle-même ne la conſerve que dans les mouvemens faciles, & qu'elle la perd, dès qu'elle eſt obligée de faire des efforts.

Nous croyons devoir rapporter ici une obſervation très-juſte de M. d'Hancarville, qui a vu en ſavant & en homme ſenſible un grand nombre de monumens antiques. » Dans l'action, dit-il, que les anciens » donnèrent à leurs figures, ils eurent ſoin de cher- » cher les moindres mouvemens qui pouvoient l'exé- » cuter; & par ce moyen, à la beauté qui charme, » ils unirent la grace qui ſéduit. D'une infinité de » ſtatues antiques que nous avons examinées avec ſoin, » nous n'en avons pas vu une ſeule où l'artiſte ait » *poſé* ſon modèle dans l'intention de montrer ſa » ſcience dans l'art; mais par-tout il ſemble avoir » cherché la poſition la moins gênée qu'il étoit poſſi- » ble, & cependant la plus propre à exécuter ce qu'il » avoit à faire. Par ce moyen, les ſtatuaires donnè- » rent de la nobleſſe à leurs figures, ſans rien dimi- » nuer de l'expreſſion qu'elles devoient avoir, & » rencontrèrent la grace, en fuyant l'effectation ». (L.)

POSER (v. act.) *Poſer le modèle*, le placer dans l'action dont on veut faire une étude. Depuis qu'un goût vicieux a remplacé la ſage pratique des plus grands maîtres, & que des principes de convention ont ſuccédé à l'imitation vraie de la nature, l'art de

de *poſer* le modèle eſt devenu le contraſte de ce qu'il devoit être. Au lieu de chercher, comme les anciens, à exprimer une action par les moindres mouvemens poſſibles, on a cherché de grands mouvemens pour rendre même les actions qui n'exigent que des mouvemens très-doux. La grande règle que les maîtres ont preſcrite à leurs élèves, a été de donner beaucoup de mouvement à leurs figures; & les élèves, devenus des maîtres à leur tour, ont regardé l'exagération des mouvemens comme la plus belle expreſſion de la nature vivante. Dès lors au lieu de *poſer* le modele dans une ſituation facile, on a voulu le paîtrir comme les Sculpteurs paîtriſſent la terre: on l'a forcé de tenir douloureuſement les *poſes* les plus pénibles. Les élèves après pluſieurs années d'études, connoiſſoient très-bien les poſitions dans leſquelles des bourreaux pourroient placer des ſupplicés: & ils ne connoiſſoient encore aucunes de celles que la nature ſe plaît à adopter. Que réſultoit-il de cette éducation? qu'ils mettoient dans leurs ouvrages ce qu'ils avoient appris, & qu'ils n'y mettoient rien de naïf ni de naturel.

Quel eſt le vrai but de l'art? L'imitation de la nature dans les poſitions qui lui ſont les plus familières & dans le développement de ſa beauté. La maniere d'enſeigner l'art affectoit donc de s'écarter autant qu'il lui étoit poſſible du véritable but de l'art.

Si l'artiſte trouve une ou deux fois dans ſa vie l'occaſion de repréſenter des mouvemens exagérés, des actions d'une violence extraordinaire, des ſupplices recherchés, il ſaura bien alors en faire les études, puiſqu'il ſe ſera familiariſé avec des études bien plus difficiles, celles de la nature dans ſa beauté.

Quelles leçons on a données long-tems aux jeunes artiſtes! Pour l'expreſſion des têtes, la rage des bourreaux; pour celle des mouvemens, les gênes des tortures; pour des études de la nature, les écarts de la nature?

Ceux qui ont vu les dernières expoſitions des tableaux de nos maîtres actuels, ont dû reconnoître que notre école eſt rentrée dans le chemin de la vérité. Ceux de nos artiſtes qui ont reçu le plus de ſuffrages, les ont mérités en reſpectant la nature. L'expreſſion n'a plus de grimaces, le mouvement plus d'exagération. La France, dont les artiſtes ont longtems reçu tant de reproches, deviendra peut-être la première école des arts, ſi les circonſtances politiques n'étouffent par leur gloire dans ſon berceau. (L)

POSTURE. (ſubſt. fem.) Ce mot n'appartient pas à l'art, il a adopté celui de *poſe*. Le public étranger aux conventions des écoles, eſt bien étonné de voir dans les tableaux, que les *poſes* affectées par les peintres ſont ſi éloignées des *poſtures* qu'il connoît. Il commence par être tenté de les condamner, il finit par croire que ce ſont des beautés cachées à ſon ignorance, il en fait l'éloge pour ne pas ſembler ignorant, & l'artiſte loué ne ſe corrige pas. Il n'a fallu que du tems pour perſuader au public, aux amateurs, à ceux qui ſe diſent connoiſſeurs, & même à la foule des artiſtes, que la nature peinte ne doit pas reſſembler à la nature. Cette erreur adoptée une fois, il ne faut guère moins de tems pour la diſſiper. (L)

POUSSER. Ce verbe qui eſt actif dans la langue ordinaire, devient neutre dans la langue des peintres. Ils diſent qu'un tableau *pouſſe* au noir, pour exprimer que le tems en noircit les couleurs. Ils diſent auſſi, en parlant d'un tableau ou de quelques-unes de ſes parties, qu'il faut *pouſſer* à la vigueur, à un ton plus vigoureux, qu'il faut *pouſſer* à l'effet.

PRATIQUE. (ſubſt. fem.) Ce mot ſe prend pour cette facilité, cette habitude d'opérer qui s'acquiert par un long uſage, une longue *pratique* des mêmes opérations. Tant qu'on manque encore de *pratique*, on eſt gêné dans ce qu'on ſe propoſe de faire & les choſes même les plus faciles oppoſent de grandes difficultés; mais avec une *pratique* ſuffiſante, à moins qu'on ne ſoit né ſans diſpoſitions, on opere ſans peine & les difficultés même ſe ſurmontent avec aiſance. La plus belle théorie de l'art a beſoin d'être ſecondée de la *pratique*, qui ſeule exécute ce qui eſt dans l'eſprit.

On dit qu'un artiſte a une belle *pratique* de deſſin, de pinceau, de couleur, lorſque par une grande habitude de bien deſſiner, de bien peindre, de bien colorer, il eſt parvenu à une exécution facile dans ces différentes parties de l'art.

Le ſtatuaire Bouchardon ſe diſtinguoit entre les artiſtes de ſon tems, par la beauté de ſon deſſin : il avoit une telle *pratique*, qu'il faiſoit ſouvent le trait d'une figure ſans s'interrompre, avec cette facilité dont ſe piquent les maîtres d'écriture, quand ils font ce qu'ils appellent des traits de plume, ou qu'ils jettent les grandes lettres initiales.

Le deſſinateur la Fage, dont les deſſins ne ſont ſoutenus que de quelques hachûres faites à la plume ou d'un peu de lavis, avoit une prodigieuſe *pratique* du deſſin. Sans voir la nature, & n'ayant d'autre atelier qu'un cabaret, il multiplioit ſur le papier des figures d'un grand caractère, & l'œil avoit en quelque ſorte de la peine à ſuivre ſa main. Toujours dans la misère avec un talent rare, c'étoit ſouvent avec un deſſin fait ſur le comptoir du cabaretier, qu'il payoit ſon écot.

On s'exprimeroit d'une manière bien peu convenable, ſi l'on diſoit que Raphaël, que le Pouſſin avoient une belle *pratique* de compoſition. Ces grands artiſtes ne compoſoient point par habitude; mais par la plus forte contention de leur eſprit. Tout ce qu'ils portoient ſur l'enduit, ſur le paneau, ſur la toile, étoit profondément réfléchi. Mais quand on parle de ces peintres d'apparat, de ces peintres de grandes machines, qui ſe propoſoient ſurtout de couvrir un vaſte champ de figures diſpoſées de manière à plaire aux yeux, on peut, ſans les offenſer, dire qu'ils avoient une grande *pratique* de compoſition. L'habitude de diſpoſer des figures par grouppes, d'en varier les attitudes, ſans chercher ſi ces attitudes étoient bien celles qu'exigeoit l'action, de les faire contraſter entr'elles, de les ordonner de façon qu'elles puſſent recevoir avantageuſement la lumière, ou en être privées; cette habitude étoit, dis-je, ce qui les conduiſoit dans leurs compoſitions trop admirées : & leurs magnifiques ouvrages, étoient plutôt le fruit d'une grande *pratique* que de la conception. Luc Giordano, Solimène, Sebaſtien Conca, pourroient être nommés des compoſiteurs de *pratique*.

Le mot *pratique* ſe prend en bonne part, quand on dit qu'un artiſte a une belle & une grande *pratique* du deſſin, du pinceau, de la couleur. Il ſe prend en mauvaiſe part quand on dit qu'il deſſine, qu'il colore de *pratique* : on entend alors que, ſans conſulter la nature, il ſe livre à une *pratique*, à une habitude qu'il a contractée & qui ne s'accorde jamais parfaitement avec la nature; parce qu'on ne ſauroit parvenir à la ſavoir par cœur. Les artiſtes ſont ſujets à tomber dans ce défaut, quand ils ont beaucoup opéré, parce qu'ils ne croyent plus avoir beſoin de conſulter encore la nature qu'ils ont conſultée tant de fois. Un grand nombre de peintres de portraits ont fini par draper de *pratique*. Boucher faiſoit tout de *pratique*; il diſoit qu'il avoit autrefois conſulté la nature, mais qu'elle ne faiſoit plus que le gêner. De grands maîtres ſont tombés dans la *pratique*, parce qu'ils n'avoient pas le tems d'étudier le grand nombre d'ouvrages qu'on leur demandoit. Quand les amateurs & les prétendus connoiſſeurs ne voyent rien de plus beau dans l'art que la facilité de la manœuvre, les artiſtes ne tardent pas à tomber dans la *pratique* : pour opérer plus facilement, ils ſecouent les gênes les plus néceſſaires. C'eſt confondre l'infraction des loix avec la liberté. (L)

PRECIEUX (adj.) *précieux* exprime dans le langage ordinaire, au ſens propre, quelqu'objet rare & recherché; au figuré ce qu'on appelle *recherché* conduit à l'idée d'affectation : c'eſt de-là que vient la ſignification qu'on donne au mot *précieux*, lorſqu'on

l'applique au ſtyle, à la maniere d'écrire & d'exprimer ſes penſées.

Dans le langage de la peinture, il n'a pas ce ſens déſapprobateur. Un tableau *précieux* eſt un tableau très-eſtimable : *un pinceau précieux* ſignifie une maniere de peindre qui a un dégré de perfection rare.

Un tableau *précieux* eſt donc un ouvrage qu'on recherche & qu'on conſerve avec ſoin au rang des choſes *precieuſes*, & ce mot ſe rapporte à *rare*.

Il faut obſerver à cette occaſion, que dans les arts dans leſquels le méchaniſme eſt ſuſceptible d'une grande perfection & dont, par cette raiſon, il fait une partie importante, le mot *précieux* eſt toujours pris comme éloge; au contraire dans les arts dont les productions ſont toutes ſpirituelles, & dans leſquels le pur méchaniſme eſt compté pour peu de choſe, le mot *précieux* ſe prend le plus ordinairement en mauvaiſe part : il eſt aiſé de ſentir que le matériel d'un art n'eſt ſuſceptible, par la recherche qu'on y met, que d'une perfection plus grande, & non d'une intention de vanité & d'une affectation qui bleſſent ; au lieu que les productions purement ſpirituelles montrent, dans la trop grande recherche qu'y mettent leurs auteurs, une prétention à l'emporter ſur leurs ſemblables qui devient ſouvent ridicule. La perfection dans la *forme*, qu'on peut regarder comme la partie méchanique des arts dont je parle, tels que ſont l'éloquence & la poëſie, eſt la ſimplicité : au contraire la perfection du méchaniſme de la peinture, de la ſculpture, de la gravure, & encore plus celle des ouvrages purement méchaniques, conſiſte dans la recherche des moyens les plus parfaits & des ſoins les plus grands.

Je ne penſe pas cependant qu'on infère de cette explication qu'un tableau *précieux*, ſoit par cela ſeul, l'ouvrage le plus parfait de cet art. Tout ce que j'ai dit n'a d'application qu'au méchaniſme, & il eſt certain dans ce ſens, qu'un ouvrage de peinture, qui réuniroit à toutes les parties qu'on peut appeller *libérales*, le *précieux* de la couleur & du *faire*, ſeroit d'autant plus parfait, qu'il réuniroit toutes les ſortes de perfections dont il eſt ſuſceptible.

Je ne m'étendrai pas ici ſur les bornes que l'artiſte doit cependant mettre au *précieux* ? j'en dis quelque choſe aux mots TERMINÉ, CARESSÉ. En général plus un ouvrage de peinture eſt deſtiné à être conſidéré de près, plus il ſemble exiger de l'artiſte ce *précieux*, dont pluſieurs artiſtes Flamands & Hollandois ont donné des modèles; mais ſi le point de vue d'une compoſition, exige qu'on s'en éloigne à une certaine diſtance, pour pouvoir la ſaiſir dans ſon enſemble; le *précieux* pouſſé à une grande recherche, eſt un mérite perdu pour le ſpectateur, & a occaſionné à l'artiſte la perte d'un tems qu'on peut appeller *précieux* pour lui. D'ailleurs le *précieux* employé avec trop de recherche, ſurtout dans les grands objets, conduit facilement à la molleſſe & à affoiblir l'expreſſion : c'eſt ainſi qu'un orateur qui met un ſoin trop marqué dans ſon diſcours, perd ſouvent en énergie ce qu'il gagne en élégance. (*Article de M.* WATELET.)

PRECIEUX. Ce mot, dans le langage de l'art, ſemble avoir quelque rapport avec ce qu'on appelle *le précieux* dans le langage ordinaire, & par

conſéquent ne pas convenir au grand. Un tableau *précieux* n'eſt pas toujours un tableau d'un très-grand prix ; c'eſt un tableau fait avec le plus grand ſoin, le fini le plus *amoureux* ; car ce dernier adjectif, un peu *précieux* lui-même, eſt admis dans la langue des artiſtes, & ſur tout des amateurs. Une couleur *précieuſe* ne rappelle point à l'eſprit la belle fonte du Titien, les tons brulans de Rubens, les teintes pittoreſques de Rembrandt : mais cette couleur agréable & brillante qui fait dire qu'un tableau eſt une perle ; ce n'eſt peut-être pas une très-bonne couleur, mais c'en eſt une qui plaît. Un pinceau *précieux* n'eſt pas large, moëlleux, ragoutant ; il eſt plutôt petit & careſſé, & l'ouvrage qu'il produit approche bien du léché.

Un tableau de Gérard Douw, & ſur-tout un tableau de Vander Werf eſt *précieux* ; la couleur, le pinceau, tout en eſt *précieux*. Des tableaux de Raphaël, du Corrège, du Titien, du Dominiquin &c., ſont du plus grand prix : mais on donneroit une bien fauſſe idée de leur mérite en diſant qu'ils ſont *précieux*.

On dit auſſi qu'un ouvrage eſt *précieuſement* fait, & c'eſt le contraire d'un ouvrage fait grandement.

Quand on n'eſt point appellé par la nature à faire des ouvrages ſublimes, de beaux, de grands ouvrages, on eſt heureux du moins d'avoir acquis ou reçu les qualités qui fourniſſent les moyens de plaire par des ouvrages *précieux*. C'eſt un mérite inférieur ; mais c'eſt toujours un mérite de plaire.

Le *précieux* qui n'eſt dû qu'à des ſoins recherchés ne produit que des ouvrages fades & meſquins : il doit être ſoutenu par l'eſprit de la touche, par la fineſſe des tons & du deſſin. Alors il mérite des éloges,

dans les genres inférieurs, & sur-tout dans les petits tableaux. (L)

PRÉCISION (subst. fem.) Ce mot ne s'emploie guère qu'en parlant des formes, & il est par conséquent relatif au dessin. On ne dit pas que la couleur d'un tableau est précise, & l'on en sent aisément la raison; c'est que la couleur en peinture, même lorsqu'on en célèbre la vérité, dépend toujours d'un grand nombre de conventions, & ne peut se comparer à celle de la nature. On peut trouver de la *précision* dans l'effet des lumières & des ombres, non par rapport à la couleur, mais par rapport à la manière dont elles sont répandues, & qui peut être soumise à des règles exactes, susceptibles de démonstration. Cependant on loue dans un tableau la belle entente, la magie du clair-obscur, & non la *précision* du clair-obscur.

Quand on dit que le dessin doit rendre les formes avec *précision*, on n'entend pas qu'elles doivent être exprimées avec l'exactitude servile qu'elles pourroient avoir si on les traçoit par le moyen d'un Pantographe. On ne produiroit par ce moyen servile qu'un ouvrage insipide & froid. La *précision* du dessin est elle-même soumise à des conventions. On a vu, dans plusieurs articles de ce dictionnaire, que les formes doivent être agrandies, que les petits détails doivent être négligés, que les vices de la nature doivent être corrigés d'après les plus beaux monumens antiques qui nous enseignent la plus savante manière de la lire. Enfin il faut donner aux formes du sentiment, du caractère, par des moyens particuliers à l'art,

& même par des moyens différens dans chacun des arts qui dépendent du deſſin. Que reſte-t-il donc pour former ce qu'on appelle la *préciſion* ? L'artiſte le ſent, mais il lui ſeroit peut-être impoſſible de le démontrer aux autres.

Ce qu'on peut dire, c'eſt qu'il eſt des formes principales, & des formes inférieures. Les premières doivent être rendues dans les proportions de leur juſte longueur meſurée ſur un modèle parfait, & dans leur juſte largeur dépendante pour le tout enſemble des premières formes données du modèle qu'on adopte, enſorte que le bras n'appartienne pas à une perſonne plus maigre & la jambe à une perſonne plus chargée d'embonpoint. Chacun des principaux muſcles décrit des lignes rentrantes & ſortantes qui doivent être exactement, mais non ſervilement tracées : chacun d'eux a ſon gonflement, ſon applatiſſement, ſon origine, ſon inſertion qui doivent être ſentis. Tout cela conduit à la *préciſion* qui n'eſt point telle qu'on doive en attendre la choſe elle-même, mais un ouvrage de l'art qui ſoit l'imitation de ſes apparences.

Une figure rendue avec *préciſion* eſt donc la repréſentation de l'apparence du modèle, conſidéré à une certaine diſtance, & non regardé de près & en détail avec une recherche ſcrupuleuſe de ſes petites parties. Une imitation ſervile & froide ne donneroit pas cette apparence ; on reconnoîtroit trop aiſément la fauſſe opération d'un art timide : elle doit ſon caractère ſéducteur à des moyens différens ſoumis à la manière particulière de ſentir du maître qui les emploie. Ainſi la *préciſion* dans l'art eſt un mêlange de menſonges

hardis & de grandes vérités, d'où réſulte l'apparence de la nature.

Si l'artiſte vouloit entrer dans le détail des plus petites vérités, ou s'il s'en tenoit à vouloir tracer laborieuſement la vérité pure des formes, il tomberoit dans une maigreur, dans une ſéchereſſe que ne connoît point la nature, & il avertiroit lui-même qu'il ne fait que mentir.

Mais s'il eſt ſi difficile d'exprimer par le diſcours ce que les artiſtes entendent par la *préciſion* dans les formes, comment faire comprendre aux perſonnes étrangères aux arts ce que c'eſt que le ſentiment qui l'anime & la vivifie? (L)

PRÉJUGÉ, (ſubſt. maſc.) « Ce mot ſe prend » en général, en mauvaiſe part, pour marquer une » prédilection qui n'eſt fondée ni ſur la raiſon ni » ſur la nature, en faveur d'un certain maître ou » d'une manière particulière. Puiſque cette prédilection » n'eſt pas fondée ſur la raiſon, il faut employer tou- » tes nos forces à nous en délivrer: mais on ne peut » guère eſpérer d'extirper entièrement, dans un âge » avancé, des idées auxquelles on a laiſſé prendre de » fortes racines pendant tout le temps de la jeuneſſe. » Cette difficulté de vaincre le *préjugé* doit être » compriſe entre les cauſes qui rendent la perfection » ſi rare.

» Celui qui veut faire de rapides progrès dans » quelque art ou dans quelque ſcience, doit com- » mencer par mettre une grande confiance dans le » maître qui ſe charge de l'inſtruire, & même avoir

» un certain *préjugé* en ſa faveur : mais vouloir con-
» tinuer toujours à le regarder comme infaillible,
» ce ſeroit reſter toujours dans un état d'enfance.

» Il eſt impoſſible de marquer le moment où l'ar-
» tiſte doit commencer à ſe haſarder d'examiner &
» de critiquer les ouvrages de ſon maître, ou même
» les chefs-d'œuvre de l'art : nous pouvons ſeulement
» dire qu'il acquiert ce droit par degrés. L'élève de-
» vient libre à meſure qu'il apprend à analyſer la
» perfection des maîtres qu'il eſtime ; à meſure qu'il
» parvient à diſtinguer exactement en quoi conſiſte
» cette perfection, & à la réduire à quelque règle
» certaine, & à quelqu'objet fixe de comparaiſon.
» Quand il ſe ſera une fois rendu propres les princi-
» pes des maîtres qu'il étudie, il s'appercevra de
» toutes les occaſions où ils s'en écartent, de toutes
» celles où ils manquent d'y atteindre. De ſorte que
» c'eſt véritablement par l'extrême admiration, par
» l'aveugle déférence qu'il a eue d'abord pour ces
» maîtres, & ſans leſquelles il n'auroit jamais eu
» cette application exceſſive pour découvrir les règles
» & le but de leurs productions ; c'eſt, dis-je, par
» cette admiration & par cette déférence, qu'il ſe
» trouve en état, ſi je puis m'exprimer ainſi, de s'é-
» manciper à ſe placer au deſſus d'eux, & à devenir
» le juge de ceux dont il a été d'abord l'humble
» diſciple ». *Note de* M. Reynolds, *ſur le poëme de l'art de peindre, par* Dufreſnoy.

Mais s'il eſt difficile de ſecouer les *préjugés* que l'on a conçus en faveur d'un ou de pluſieurs maîtres, combien ne l'eſt-il pas davantage de ſecouer ceux d'une école entière ? On peut même être né dans

un temps où il faut ſecouer ceux de toutes les écoles exiſtantes : *préjugés* qui ont acquis une force plus puiſſante par l'exemple d'un grand nombre d'hommes que l'on eſtime, & par l'erreur d'un ſiècle entier. Quelle force de génie doit animer un jeune artiſte, pour qu'il ait la juſte préſomption de s'élever ſeul contre tant de voix impoſantes, contre tant d'ouvrages applaudis qui s'accordent à le tromper ! Dès ſon entrée dans la carrière, on lui dit qu'en étudiant la nature il ne doit pas étudier la nature, mais qu'il doit la remplacer par une certaine manière qu'on lui apprend ; que l'antique eſt propre tout au plus à l'occuper juſqu'à ce qu'il ait fait aſſez de progrès pour deſſiner d'après le modèle, mais qu'enſuite il ne feroit que lui inſpirer une manière froide, roide, ſans ragoût, ſans eſprit ; que l'étude de Raphaël eſt à-peu-près auſſi dangereuſe que celle des monumens de l'antiquité ; que le *faire* eſt la première partie de l'art, celle qui donne le prix aux ouvrages eſtimés ; que la peinture eſt un véritable métier, indépendant de la réflexion, du jugement, du génie ; que ce métier conſiſte à entaſſer des figures, des groupes d'une manière capable de flatter les yeux, & que par conſéquent la meilleure des écoles eſt celle de Naples qui a fourni les Giordano, les Solimeni, &c. ; que dans la compoſition, il eſt aſſez inutile d'examiner ſi l'on introduit des figures, des groupes inutiles, ſi l'on en omet de néceſſaires, ſi chaque figure a le juſte mouvement, la véritable expreſſion de ce qu'elle doit faire ou exprimer ; mais, qu'on doit avoir une grande attention d'établir de beaux groupes, de les bien lier, de les bien cadencer, de bien faire pyra-

mider toute la machine, &c. On appuye ces préceptes de l'exemple de Pietre de Cortone & de vingt autres artiſtes célèbres : l'élève écoute, il admire, & s'il n'a pas le vrai génie de l'art, il admirera toute ſa vie. Il fera le voyage de Rome, il verra Michel-Ange, Raphaël, l'antique ; il fera des études d'après eux ; études vaines ; les premières leçons qu'il a reçues, les nombreux exemples qui les autoriſent, ſont profondément gravés dans ſon eſprit ; il ne s'en départira jamais : & en copiant Raphaël & l'antique, il ſe propoſera de ne les point imiter, ou de les corriger par la pratique des maîtres qu'on lui a donnés pour modèles.

Mais eſt-il vrai qu'on ait jamais donné de ſemblables leçons ? Si vrai, que je n'ai changé que les termes, & que je les ai recueillies des écrits de quelques artiſtes juſtement eſtimés : ſi vrai, qu'elles ſont dépoſées dans des tableaux admirés en France & en Italie.

Il ne ſuffit donc pas, pour atteindre au vrai but de l'art, que l'élève comme le dit M. Reynolds, reconnoiſſe les occaſions où ſes maîtres s'écartent eux-mêmes de leurs principes : il faut, ce qui eſt bien plus difficile, qu'il reconnoiſſe quand ces principes ſont vicieux ; il faut qu'il ſe range ſeul, à côté de l'antique & des véritables grands-maîtres, contre tous ſes contemporains (L.)

PRESTESSE, (ſubſt. fem.), mot emprunté de l'italien *Preſtezza*, & admis dans la langue de l'art pour exprimer la facilité & la promptitude de la manœuvre. On ne peut nier que cette qualité ne prête aux ou-

vrages un mérite ſéduiſant, mais il eſt impoſſible qu'elle ne nuiſe pas à d'autres mérites d'un genre ſupérieur. On aime à voir que l'artiſte a opéré en ſe jouant, qu'il poſſédoit aſſez bien les plus grandes difficultés de ſon art pour n'en faire qu'un badinage, qu'il en avoit aſſez pénétré la ſcience, & ſe l'étoit rendue aſſez familière pour en marquer l'empreinte dans les jeux de ſon pinceau. On aime à ſuivre la marche légère & libertine qui ſembloit devoir l'égarer, & qui n'a fait que le conduire plus promptement au but. On reconnoît avec plaiſir dans ſes ouvrages, ces graces particulières qui toujours accompagnent l'adreſſe, & qui fuient la fatigue du travail & celle de la réflexion.

La *preſteſſe* procure encore un autre avantage qui l'a fait rechercher des peintres Vénitiens; c'eſt qu'elle eſt favorable à la couleur qui n'eſt jamais plus belle que quand elle n'eſt pas tourmentée, que quand l'artiſte la poſe largement & avec facilité ſur la toile ou le paneau pour n'y plus revenir. Le Titien faiſoit ſes tableaux de peu de choſe, & les terminoit par des touches fières & hardies. On ne pourroit ſans injuſtice lui refuſer la ſcience du deſſin & la juſteſſe du coup-d'œil; mais il auroit craint de fatiguer ſes couleurs, d'en altérer la fraîcheur ou l'éclat, s'il ſe fût aſſervi à la grande pureté des formes; & il a ſacrifié la correction du deſſin aux charmes brillans du coloris. Il ſentoit peut-être que, dans les arts, on fait plus promptement des conquêtes par la ſéduction que par la ſageſſe, ou plutôt il ſuivit ſon penchant, & l'on ne peut le condamner.

Ce n'étoit point ſans doute un deſſinateur mépri-

sable que le Tintoret. On n'annonce pas aussi fièrement [illegible] formes sans les bien connoître. Mais il sacrifia la pureté du dessin à celle de la couleur qu'il plaçoit du pinceau le plus vif & le plus hardi : aussi tient-il un des rangs les plus illustres entre les coloristes, & il doit bien plus sa réputation à sa *prestesse* qu'à la perfection de ses ouvrages. On peut critiquer ses fautes ; on peut se plaindre de ce qui manque à ses ouvrages qui semblent moins faits que jettés : mais il étonne, & on l'applaudit.

Ainsi la *prestesse* a deux avantages ; celui d'exciter la sorte d'admiration qu'inspire une dextérité peu commune, & celui de laisser aux couleurs le charme de leur virginité. Mais elle a deux grands inconvéniens : celui de nuire à la grande correction du dessin, celui de ne pas être compatible avec la grande finesse de l'expression.

« Le dessin exige, dit Mengs, une grande patience » & beaucoup de réflexion pour bien mettre ensemble » les différentes parties, & le tout ». Mais est-il possible de rechercher la plus grande pureté des formes, leur accord, leur flexibilité ; d'être toujours sur ses gardes pour ne pas sortir du trait qui seul peut être juste, sans qu'aucun autre puisse le suppléer ; pour ne pas seulement parvenir à la correction, mais pour s'élever même à la beauté ; & de placer & fondre en même temps les couleurs avec cette *prestesse* qui ménage leur éclat ?

Les expressions fortes peuvent s'accorder avec la *prestesse*. Elles peuvent être regardées comme des exagérations qui ajoutent une force de *charge* à la nature, & qui la rendent plus facile à saisir que lorsqu'elle

lorſqu'elle eſt dans le calme. Mais les expreſſions fines & douces tiennent à une altération ſi ſubtile, à des changemens ſi délicats dans les formes, que les deſſinateurs les plus purs ſont parvenus ſeuls à les rendre. Loin de nuire à la beauté, elles lui ajoutent de nouveaux charmes, & ce n'eſt point avec *preſteſſe*, ce n'eſt pas en jouant avec les couleurs & le pinceau, qu'on parvient à l'expreſſion de la beauté; elle eſt le prix du travail le plus réfléchi.

L'artiſte qui a eu le temps de meſurer ſon eſprit & ſes forces, doit ſe livrer ſurtout aux parties de l'art auxquelles la nature l'a deſtiné. Qu'il ſe livre à la *preſteſſe*, ſi c'eſt par elle qu'il doit ſurtout ſe diſtinguer. Mais puiſqu'elle eſt contraire aux parties de l'art qu'on peut regarder comme ſupérieures & capitales, ce ſeroit une grande faute aux maîtres d'inſpirer à leurs élèves le deſir de ſe diſtinguer par la *preſteſſe*. (L).

PRIMITIVE, *couleurs primitives*; elles ne ſont dans l'art, qu'au nombre de trois, le rouge, le jaune & le bleu. Le jaune combiné avec le bleu produit le verd; le rouge combiné auſſi avec le bleu produit le violet, & avec le jaune, l'orangé. Le blanc & le noir ne ſont pas comptés au nombre des couleurs; le blanc repréſente la lumière & le noir ſa privation. On a calculé que les diverſes combinaiſons de ces premières couleurs montent à plus de huit cens; on ne doit donc pas être ſurpris que les anciens aient pu peindre avec trois couleurs en y joignant le noir & le blanc; il n'eſt pas même impoſſible qu'avec ces ſecours ſi ſimples, y ait eu entre eux de bons

coloriſtes. Les couleurs que les peintres employent aujourd'hui, & qui ſont les mêmes dont le Titien, Rubens & les coloriſtes les plus célèbres ont fait uſage, ne ſont pas en fort grand nombre : elles ne fourniſſent que des couleurs ſales, mattes, ternes, fades, desagréables à ceux qui ſavent mal les employer; mais elles procurent des teintes enchantereſſes aux artiſtes qui poſſèdent la magie dont elles ſont les inſtrumens : impuiſſantes par elles-mêmes, elles doivent tous leurs effets à la ſcience du magicien (L).

PRINCIPAL, *objet principal.* Il faut qu'il y en ait un dans quelqu'ouvrage que ce ſoit : il eſt le foyer dont tous les objets partent comme autant de rayons; c'eſt de lui qu'ils émanent, c'eſt à lui qu'ils aboutiſſent : tous lui ſont ſubordonnés, & ſi cette ſubordination n'eſt pas bien obſervée, l'unité eſt perdue, & l'intérêt ſe perd avec elle, puiſque néceſſairement il doit s'affoiblir auſſi-tôt qu'il ſe partage. Cette loi eſt celle de tous les arts, auſſi bien que de ceux qui dépendent du deſſin (L).

PRINCIPE (ſubſt. maſc.) On appelle *principes* de l'art, les règles, les loix qu'il doit obſerver. Nous ne ferons pas un article particulier de ces *principes*, puiſque la plupart des articles de ce dictionnaire ont pour objet de les établir.

On appelle auſſi *principe* d'une choſe ce qui la conſtitue, ce qui lui eſt eſſentiel. Les différens genres de peinture ont leurs *principes* différens. Celui de la peinture d'hiſtoire eſt l'expreſſion; celui du portrait, la reſſemblance; celui du payſage, l'effet; celui de la

nature morte, l'illuſion. Confondre ces principes, c'eſt obſcurcir les idées qu'on doit ſe former de chaque branche de l'art, & l'art ſouffrira de cette confuſion des idées.

Les artiſtes, dit M. d'Hancarville, (*Diſcours ſur la ſculpture & la peinture dans le tome II des antiquités Étruſques, &c.*) cherchant des routes nouvelles pour donner de la conſidération à leurs ouvrages, ont totalement abandonné celle que Raphaël avoit ſuivie avec tant de gloire, & ont bien montré combien ſa méthode étoit ſure & ſa perte irréparable. On n'avoit garde de dire, au temps de ce grand homme, qu'un tableau étoit ſans effet, lorſqu'il montroit d'une manière convenable le ſujet pour lequel il étoit compoſé; lorſque toutes les figures exprimoient ce qu'elles devoient exprimer, de la manière dont elles le devoient; lorſque, dans un concert bien ordonné, il n'y avoit pas de partie qui ne ſe liât avec le tout, point de figure qui ne parût néceſſaire, pas un mouvement qui ne fût relatif à l'action, enfin pas un ſentiment qui ne contribuât à en faire naître un tout ſemblable dans l'ame du ſpectateur étonné. Cette marche étoit difficile; il falloit ſans doute beaucoup de raiſonnement & d'intelligence, beaucoup de connoiſſance des affections de l'ame & des paſſions humaines, pour faire un bon tableau; & comme l'eſprit & le cœur y contribuoient également, ils y trouvoient enſuite de quoi ſe contenter. Cependant des maîtres nouveaux ſont venus; ils ont regardé les difficultés eſſentielles à l'objet de l'art comme des obſtacles fâcheux qui rallentiſſoient leurs opérations, & qu'il convenoit d'abattre pour n'être pas toujours

dans l'embarras de les franchir. Ainſi, au lieu d'accommoder leur méthode à la nature de la choſe, ils ont aſſujetti la nature même de la choſe à leur méthode : dès-lors on n'a plus demandé ſi un tableau exprimoit beaucoup, mais s'il faiſoit beaucoup d'effet. (1).

L'objet d'un art étant fixe & déterminé, la méthode qu'il doit ſuivre eſt preſcrite : car parmi toutes celles qu'on pourroit imaginer, il n'y en a qu'une qu'on puiſſe regarder comme la meilleure de toutes, & elle eſt toujours compoſée de differentes maximes, dont les unes ſont ſubordonnées aux autres ſuivant leur différente importance. C'eſt l'expreſſion qu'il faut principalement chercher, lorſqu'il s'agit de rendre des êtres capables de ſentiment ; comme c'eſt l'effet qu'il eſt eſſentiel de trouver, lorſqu'on peint des choſes inanimées.

Ainſi, la repréſentation d'un fait que l'hiſtoire propoſe à la peinture, & celle d'un payſage, ſont deux

---

(1) De-là ce genre d'apparat, dans lequel l'artiſte ne cherche, & le public n'admire que l'effet; de là cette négligence des principales parties de l'art ; de-là cette ſorte de mépris dans lequel eſt tombé Raphaël. Car on le loue par pudeur, mais on ne ſait pas l'eſtimer. Ce qu'on appelle l'effet manque ſouvent à ſes ouvrages, & il ne ſauroit plaire à des gens qui n'ont que des yeux, & qui croyent que la peinture ne doit parler qu'aux yeux. M. d'Hancarville ne preſcrit pas aux peintres d'hiſtoire de négliger entièrement l'effet ; ce ſeroit leur conſeiller de mettre leurs ſuccès au hazard : mais ils ne doivent le regarder que comme une partie inférieure, & être bien perſuadés que l'expreſſion, jointe à la beauté, eſt la partie capitale de leur art. (*Note du Rédacteur.*)

choſes dont l'exécution demande une manière qui, ſans être oppoſée, n'eſt cependant pas la même. Dans la première, où tout annonce des êtres penſans, agiſſans, capables de ſentir, l'effet ſera ſubordonné à l'expreſſion qui eſt le but principal : dans le payſage au contraire, c'eſt l'effet même qui eſt le principe du ſentiment ; c'eſt lui qui anime la nature muette ; c'eſt lui qui, ménageant les lumières avec économie, enveloppe dans l'ombre les objets les moins importans, & rappellant la vue ſur le petit nombre de ceux qui ſont les plus agréables, nous tranſporte dans l'endroit même que l'artiſte a voulu peindre. Car quelque beau que ſoit le ſite qu'il aura choiſi ou compoſé, il ne nous touchera qu'autant que, pour nous le mettre ſous les yeux, l'auteur aura eu l'art de rapprocher les circonſtances les plus intéreſſantes qui le font valoir, & qu'en les liant intimement enſemble par l'effet qu'il aura ſu leur donner, il n'aura, pour ainſi dire, fait de toutes ces parties réunies, qu'un ſeul objet.

..... D'après ce que nous venons de dire, nous eſpérons que l'on ne croira pas que c'eſt l'effet que nous blâmons dans la peinture, mais l'emploi ou plutôt l'étrange abus qu'on en a fait, & qui, ayant introduit parmi nous une ſorte d'art nouveau, a ſoumis celui de Raphaël, au caprice du moindre écolier, en le réduiſant à une ſorte de méchanique qui le déshonore totalement. Dans cet état d'aviliſſement que nous avons repréſenté, l'art devenu ſans comparaiſon plus facile, n'a plus demandé de ceux qui le profeſſaient le même génie, la même ſcience, ni cette grande élévation d'eſprit qu'il exigeoit autrefois ; ce

qui a fait que les peintres ſe ſont multipliés à l'infini, & que tout-à-coup on a eu beaucoup de tableaux, mais très peu de bons ouvrages..... On a dès-lors vu des amateurs orgueilleux ſe croire capables de faire mieux que des artiſtes, & de diriger les opérations d'un art qui, ſur tous les autres, demande à être libre : on les a vus conduire eux mêmes les tableaux qu'ils vouloient avoir & comme ſi ce n'eût pas été aſſez d'en choiſir les ſujets (1) avoir la préſomption de décider comment ils devoient être exécutés. Contraints par ce nouveau genre de ſervitude, bien plus grand que celui qu'ils avoient voulu éviter, les peintres n'ont plus été les auteurs de leurs ouvrages, & comme on ne peut jamais rendre les ſentimens des autres, comme on peut exprimer les ſiens propres, tout a été gêné dans leurs productions; la grace, la naïveté, la ſimplicité ont

(1) Quant au choix des ſujets, & à ce qui regarde l'invention, on peut répondre à M. d'Hancarville, que même dans les plus beaux temps de l'art, des hommes éclairés ont conduit des artiſtes illuſtres, qui avoient la docilité de demander & de ſuivre leurs conſeils. Mais ſi ces artiſtes n'étoient pas aſſez inſtruits dans les lettres, ils étoient du moins capables de réfléchir profondément ſur les idées qu'ils recevoient, & de ſe les rendre propres par la force de leur génie. C'eſt ainſi que Raphaël a été guidé par le cardinal Bembo dans les ouvrages qu'il a faits au Vatican. Michel-Ange, plus inſtruit, ne ſe ſeroit laiſſé guider par perſonne. Annibal Carrache profitoit, pour l'invention, des lumières de ſon frère Auguſtin & de quelques gens de lettres. On ne ſauroit trop recommander aux artiſtes d'acquérir aſſez d'inſtruction pour ne rien devoir qu'à eux-mêmes dans toutes les parties de leurs ouvrages. Sans chercher des exemples hors de la France, tels ont été le Pouſſin, le Brun, Mignard, & beaucoup d'autres. (*Note du Rédacteur.*)

diſparu; tout s'eſt reſſenti de la gêne dans laquelle on a tenu l'artiſte, & l'on peut dire qu'en perdant l'expreſſion & le goût du grand, la peinture a pris une forme nouvelle, ſous laquelle elle n'a plus été reconnoiſſable.

PRIX. (ſubſt. maſc.) Ce mot exprime la valeur des choſes, la ſomme pécuniaire que l'on en donne. On dit qu'une marchandiſe eſt à très haut *prix*, pour exprimer qu'elle ſe vend très-cher.

On a vu des tableaux de certains maîtres ſe vendre à très-haut *prix* de leur vivant, & ſe donner enſuite à très-bas *prix*; c'eſt un juſte arrêt de la poſtérité qui réduit à leur juſte valeur des ouvrages, dont l'engouement des contemporains avoient exageré le merite. Nous ſommes dès-à-préſent témoins de cet abbaiſſement de *prix*, pour des tableaux que nous avons vu faire.

Souvent au contraire des ouvrages qui n'ont pu ſuffire à la ſubſiſtance des auteurs, ſont portés à très-haut *prix* par la poſtérité: nouvelle preuve de l'injuſtice des contemporains, qui n'ont que trop ſouvent prodigué le mépris aux vrais talens; les récompenſes, aux talens imaginaires.

Les amateurs du grand genre dans la peinture voyent avec ſurpriſe & même avec une ſorte d'indignation que la repréſentation d'un payſan Hollandois ou d'une ſcène bacchique, eſt ſouvent portée à un *prix* très-haut, pendant qu'on livre à bas *prix* des tableaux d'hiſtoire, ouvrages de maîtres connus, & qui ne manquent pas même d'une certaine célébrité. Il s'en faut bien cependant que cette différence de *prix* ſoit toujours injuſte. On ne paye pas le genre, mais

la perfection de l'ouvrage : on paye cher la bambochade Hollandoiſe qui eſt parfaite dans ſon genre; on néglige le tableau d'hiſtoire qui, d'ailleurs embarraſſant par ſon étendue, s'élève à peine au deſſus de la médiocrité. Et pourquoi l'amateur vuideroit-il ſa bourſe pour ſe procurer à grands frais l'ouvrage d'un artiſte qui n'a eu que le talent aſſez vulgaire de réunir à un dégré moyen les parties inférieures de l'art? Il y a eu des temps où ce talent a ſuffi pour procurer un certain nom : la poſtérité conſerve quelque reſpect pour ces repréſentations du ſecond ordre; mais elle ne s'en rend pas tributaire.

On aura droit de réclamer contre l'injuſtice, quand on verra payer très-cher une bambochade médiocre, & mettre à bas prix un tableau de Raphael, ou même du Carrache ou du Dominiquin. Mais les beaux ouvrages de ces grands maîtres & de ceux qu'on peut leur comparer reſtent toujours à un *prix* fort ſupérieur à celui des meilleures bambochades peintes par les Hollandois. On ne peut ſe plaindre de ce que peu de perſonnes en achètent : d'abord on en expoſe rarement en vente; & enſuite il faut être fort riche pour y pouvoir mettre le *prix*.

Il eſt vrai que des raiſons particulières de convenance font plus ou moins rechercher certains tableaux. On aime mieux meubler un cabinet d'un certain nombre de jolies bambochades, d'agréables payſages, que d'en couvrir un mur entier d'un ſeul tableau d'hiſtoire, qui, abſtraction faite de la ſupériorité du genre, ſeroit d'un mérite inférieur. Cette convenance n'eſt point elle-même une injuſtice.

Il pourroit arriver que l'on vît payer plus cher une

bambochade d'un mérite bien reconnu, qu'un excellent tableau d'hiſtoire d'un peintre vivant. Mais l'acquéreur ſeroit bien excuſable : il ſeroit ſûr du mérite de l'ouvrage dont il feroit l'acquiſition, parce que ce mérite ſeroit généralement avoué depuis long-tems : mais à moins de porter ſa confiance en lui même juſqu'à la préſomption, comment ſe croiroit-il aſſuré du mérite d'un peintre vivant, lorſqu'il ſait que tant de fois les jugemens des contemporains ont été caſſés par la poſtérité ?

Les perſonnes étrangères aux arts ſont ſouvent étonnées du haut *prix* que l'on attache à des deſſins dans leſquels ils ne voyent que des coups de plume, de crayon ou de pinceau donnés, à ce qu'il leur ſemble, au haſard, qui paroiſſent faits avec une négligence choquante & qui ne ſont arrêtés dans aucune partie. » Cependant, dit avec raiſon M. Reynolds, ces deſ» ſins ainſi heurtés ſont en effet d'une grande valeur, » parce que, malgré la manière en apparence groſſiere » dont ils ſont traités, ils donnent une idée de toutes » les parties qu'ils indiquent ſans les exprimer, & » d'un tout enſemble qui eſt ſaiſi par ceux qui ſavent » les bien lire. L'heureuſe facilité de ces indications » annonce les talens du maître, ſoit dans la concep» tion & la compoſition en général, ſoit enfin dans » les graces & l'élégance des attitudes ». Il eſt vrai que tout cela n'eſt apperçu que par les perſonnes ſavantes dans l'art : c'eſt ſur parole que les ſimples amateurs eſtiment & payent chèrement ces croquis : l'argent qu'ils en donnent eſt le *prix* auquel ils achètent le titre de connoiſſeurs, & comme ce titre leur

eſt précieux, il eſt bien juſte qu'ils l'achétent quelquefois un peu cher. (L)

PRIX. Ce mot ſe prend encore dans une autre acception : il ſignifie la récompenſe accordée au mérite conſommé, ou l'encouragement donné au mérite naiſſant. On a vu quelquefois propoſer un concours entre des artiſtes eſtimés; chacun d'eux étoit payé de ſon tableau, & un *prix* étoit décerné à celui que l'on jugeoit avoir fait le meilleur ouvrage.

L'académie royale de peinture & ſculpture de Paris, imitée par d'autres écoles, propoſe différens *prix* à ſes élèves. Une médaille d'argent eſt accordée à l'élève qui a le mieux deſſiné ou modelé une académie : c'eſt ce qu'on appelle le *prix* de deſſin. Le grand *prix*, qui ſe donne ſeulement une fois chaque année, conſiſte en une médaille d'or : il eſt adjugé à l'élève qui a fait le meilleur tableau ou le meilleur bas relief ſur un ſujet donné, & lui procure le droit de faire le voyage de Rome aux frais du roi. Une médaille d'or de moindre valeur forme le ſecond *prix*.

M. d'Hancarville fait à ce ſujet des réflexions qui ont été fort juſtes à certaines époques & qui peuvent le devenir encore. C'eſt ce qui nous engage à les rapporter, quoique l'on ait lieu d'eſpérer qu'elles ſeront déſormais inutiles à l'école Françoiſe.

» Quelques artiſtes très-capables, dit-il, & quelques vrais amateurs de l'art, frappés de ſa dégradation, s'unirent pour chercher du remède à un mal qu'on ne pouvoit s'empêcher de ſentir. Leur intention étoit bonne, mais le ſuccès n'y répondit pas, & les moyens qu'ils employèrent, purent contribuer

» encore à hâter la chûte qu'ils avoient voulu pré-
» venir. Ils imaginèrent des établiſſemens qui furent
» nommés académies, & ſi l'on ne peut reprocher à
» ces inſtitutions la décadence de la peinture, c'eſt
» parce qu'elle les avoit précédées. Bientôt la néceſſité
» de faire nombre plaça à côté de gens de mérite,
» des gens qui n'en avoient aucun. Ceux-ci, pour
» cacher leur manque de talent, & pour augmenter
» leur crédit, ſe donnèrent à eux-mêmes le titre de
» profeſſeurs qui en impoſe au vulgaire ; leurs maiſons
» ſe remplirent d'apprentis qu'ils appelèrent leurs
» élèves : ils propoſèrent leurs propres ouvrages pour
» modèles, & leurs opinions pour maximes. On vit
» avec douleur leur voix régler les diſtinctions deſti-
» nées à l'encouragement de la jeuneſſe. Ayant la
» diſpoſition de ces récompenſes, ils obtinrent les
» ſuffrages de leurs confrères en faveur de leurs diſ-
» ciples, & donnèrent les leurs aux diſciples de leurs
» confrères. La protection diſtribuant le *prix* qui n'é-
» toit dû qu'à la capacité, l'intrigue tint lieu de
» talent, & les honneurs qui euſſent animé le génie
» ne ſervirent plus qu'à énorgueillir des gens qui en
» manquoient ».

» Si l'on eût conſulté le bien de l'art, on eût tou-
» jours fait le choix de celui dont la manière différant
» le plus de celle de ſes maîtres, s'approchoit da-
» vantage de la nature : mais ces maîtres eux-mêmes,
» devenus juges, firent pencher la balance du côté
» des élèves qui les copioient le plus ſervilement.
» Ainſi l'on vit couronner ceux qui ſurpaſſoient tous
» les autres dans une manière où le plus ignorant
» étoit préciſément celui qui devoit être récompenſé.

» Fier de l'avoir emporté ſur leurs rivaux, flattés » d'être les objets d'un choix que le public ſem- » bloit approuver, ils penſèrent mériter cette diſtinc- » tion pour l'avoir obtenue; & parce qu'on les » croyoit capables de devenir de bons artiſtes, ils » s'imaginèrent l'être déja. Dès-lors, au lieu de juger » de leurs ouvrages, par la comparaiſon de ceux des » grands maîtres, ils décidèrent du mérite des chefs- » d'œuvre des plus grands peintres en les comparant à » leurs propres ouvrages, & ſe préparèrent d'avance » à ne les approuver qu'autant qu'ils leur reſſemble- » roient. Comme ils trouvèrent que tout ce que » ces peintres avoient fait, étoit totalement oppoſé » à ce qu'ils avoient appris, ils aimèrent mieux » blâmer les anciennes méthodes, que de réformer » celles qu'ils avoient adoptées, & s'imaginèrent de- » venir des gens habiles en critiquant ceux qui l'é- » toient réellement, & en mépriſant ce qu'ils ne pou- » voient imiter. Beaucoup de ces perſonnes qui ne ſe » décident que ſur l'opinion de ceux en qui elles ont » mis leur confiance, parce qu'elles leur croyent de » la capacité, ont adopté le goût de ces mêmes ar- » tiſtes, penſant qu'ayant étudié en Italie, ils devoient » néceſſairement être plus habiles que les autres.

» Mais à quoi ſert d'avoir vécu en Italie, ſi l'on » n'y a fait que ce que l'on eût pu faire ſans ſortir » de chez ſoi? Si l'on n'y a pas porté des yeux ca » pables de ſentir les beautés qu'elle renferme? Si » enfin ce que l'on voit, au lieu de détruire les » fauſſes maximes qu'on y a apportées, ne ſert qu'à » les confirmer?

» Ce n'eſt pas que, dans la foule, il ne ſe ſoit

» trouvé des hommes qui, ouvrant les yeux à la » vérité, ont vu ce qu'il convenoit de faire, & » ont fait des efforts pour arriver a ce qu'ils croyoient » le meilleur. Mais dès-lors, leur conduite paroiſſant » un reproche pour leurs confrères, ceux-ci ſont de- » venus leurs ennemis. Et comme ils formoient le » plus grand nombre, & que par-là même leurs opi- » nions décidoient de la réputation des premiers, ils » les ont obligés de ſacrifier leurs progrès à leur » fortune, & de quitter de bonne heure une méthode » que d'ailleurs le goût de leur pays, & la néceſſité » de flatter ce goût, les auroient dans la ſuite con- » traints de réformer. On peut voir, ſur ce que » nous venons de dire, l'apologie que Nicolas » Pouſſin fut obligé de faire de ſa manière attaquée » par des adverſaires tels que ceux dont nous venons » de parler ».

PROCÈS, (ſubſt. maſc.). Il paroîtra peut-être étrange qu'on ait cru devoir faire ſur ce mot, un des articles de cet ouvrage, conſacré aux beaux-arts. Ceux qui les cultivent, fuyent les *procès*, *inde litibus* (1), les amateurs éclairés ſentent combien tout payement eſt au-deſſous du prix d'un bon ouvrage, & même des efforts & des études qu'il faut faire pour en produire un médiocre. Auſſi ne ſont-ils pas portés à diſputer ſur le payement des productions de l'art.

Comme cependant toutes les perſonnes qui employent les artiſtes ne ſont pas éclairées, & ne ſont pas des

(1) Diſputatoy.

amateurs; & que tous les artiſtes eux-mêmes n'ont pas toujours la nobleſſe de penſer que doit inſpirer l'exercice d'un art libre, il arrive qu'il s'élève des conteſtations entre les peintres, ſculpteurs, graveurs, & ceux qui les employent.

Sans prétendre épuiſer tous les cas ſuſceptibles de *procès* relatifs aux beaux arts, nous nous bornerons à ceux qui ſont les plus communs. En les expoſant, notre deſſein eſt de mettre les juges à portée d'y appliquer utilement les points de *droit* auxquels ils auront rapport. La plupart de nos réſultats ne nous ont été dictés que par les loix de l'équité naturelle, d'après les connoiſſances que nous avons ſur les travaux des artiſtes, qui, comme on le verra, ne doivent pas être traités comme ceux des autres profeſſions.

Les difficultés ſur le payement d'un ouvrage de l'art peuvent naître de deux circonſtances néceſſaires à diſtinguer 1°. Celle où l'on n'aura pas fait de conventions, 2°, celle dans laquelle il aura été fait des conventions, ſoit verbales, ſoit par écrit.

Dans la première circonſtance, l'homme qui a demandé un ouvrage peut refuſer de le payer, principalement ſur trois motifs.

Le premier, parce que le prix demandé par l'artiſte lui paroît exceſſif.

Le ſecond, par le défaut de reſſemblance, ſi c'eſt un portrait.

Le troiſième, parce que l'ouvrage eſt inférieur à ce qu'on avoit droit d'attendre du talent de celui qui a été choiſi pour le faire.

Examinons le premier de ces motifs, & convenons d'abord qu'on eſt en droit de ſe refuſer au payement

d'un ouvrage, ſi l'artiſte exige un prix qui paroiſſe exceſſif. Car quoiqu'on diſe communément : cet ouvrage eſt impayable, il eſt ſans prix, &c ; on a droit auſſi de répondre : chaque choſe a ſon prix. Pour le déterminer, les arbitres nommés par le juge auront à conſidérer *le mérite de l'ouvrage, & ſes défauts ; enſuite quel eſt le dégré de talens de ſon auteur ; quels prix lui ſont donnés ordinairement pour ce qui ſort de ſa main ; enfin, par approximation, quel eſt le prix donné aux artiſtes de ſon rang, pour des ouvrages à-peu près du même genre que celui qui donne lieu au procès.*

Pierre, citoyen d'une fortune aiſée, a demandé un tableau ſans convenir du prix : il eſt content de l'ouvrage. Le peintre lui demande dix mille livres. Pierre refuſe ce payement, par la raiſon que le pendant d'un tableau qu'il vient de faire faire, & qui eſt auſſi l'ouvrage d'un habile homme, ne lui a coûté que trois mille livres. Le peintre ſoutient que, ſans avoir égard au mérite ni au prix du pendant de ſon tableau, le ſien lui doit être payé la ſomme demandée, parce que c'eſt ſon prix, & qu'il lui a été alloué pareille ſomme de dix mille livres pour un ouvrage de même nature, fait pour tel Prince, &c.

L'affaire miſe en arbitrage ; ſi le tableau, quoique beau, ne doit pas être porté à dix mille livres, eu égard au prix commun des autres artiſtes diſtingués, il nous ſemble que Pierre ne doit pas être tenu de payer cette ſomme.

D'un autre côté, il ne ſeroit pas juſte de réduire l'artiſte au prix du tableau que Pierre a fait faire précédemment pour la ſomme de 3000 livres, qui

peut avoir été consentie par des raisons particulières de la part de l'artiste. Si on pense que le tableau qui fait l'objet de la discussion vaut 5 ou 6,000 livres, on peut fixer le payement à cette somme ; mais en laissant toujours le peintre maître de retirer & garder son ouvrage.

Deuxième motif de refus.

Un homme fait faire son portrait, il ne veut pas le recevoir parce qu'on ne le trouve pas ressemblant : il n'en doit pas moins payer le prix convenu.

Sur le fait de la ressemblance, il n'y a pas de tableaux ou statues *portraits* qui réunissent tous les suffrages, & qui n'éprouvent les opinions les plus contradictoires. Première raison pour ne pas condamner le peintre ou le sculpteur.

Allons plus loin : quand le défaut de ressemblance existeroit aux yeux de la plupart de ceux qui seroient consultés, nous pensons que l'artiste doit recevoir le prix de son travail, même sans *dire d'experts*, parce que le succès en cette partie est indépendant de son talent, & même de son application la plus vive. Ce succès tient souvent à la nature des traits que nous avons à imiter, à notre manière particulière de voir & de sentir, enfin au plus ou moins de patience du modèle & à des variations dont sa physionomie est susceptible. De plus, nous allons prouver dans le paragraphe suivant que l'on ne doit prétendre qu'à reconnoître les peines & l'emploi du tems d'un artiste, & jamais ses succès.

Troisième motif de refus : celui-ci regarde la bonté de l'ouvrage du côté de l'art. On ne veut ni accepter ni payer un tableau, ou parce qu'il n'a pas de succès

dans

dans l'opinion publique, ou parce qu'il ne répond pas aux idées qu'on s'étoit formées du talent de ſon auteur.

Avant que de donner une opinion ſur cette eſpèce, il eſt bon d'entrer dans quelques détails ſur le défaut de réuſſite dans les beaux-arts. Poſons d'abord ce principe vrai : que dans les arts qui dépendent du génie de l'auteur & du goût du public, il n'y a pas de points d'excellence déterminés. Ainſi on peut bien dire à un menuiſier ; *je veux une armoire ou une croiſée de telle ou telle ſorte* ; on peut même dire à un mécanicien, *je veux une machine qui porte tels poids*, & refuſer à l'ouvrier & à l'artiſte en mécanique leur payement, ſi l'un ou l'autre n'a pas rempli le but pour lequel il avoit été employé, parce qu'il auroit dû le faire l'ayant entrepris. Mais un homme ne peut pas refuſer de payer un livre, un mémoire, un ſermon, un tableau, une ſtatue s'il l'a fait faire, par ce motif que ces ouvrages n'auront pas réuſſi dans le public. La raiſon en eſt que le ſuccès des ouvrages de ce genre eſt abſolument indépendant des efforts & même des talens des perſonnes qui s'en occupent. Nous croyons que ceci n'a pas beſoin d'être prouvé plus au long : on ſent de reſte qu'il n'y auroit ni ſermons, ni tragédies, ni tableaux qui manquaſſent de ſuccès, s'il dépendoit, même des hommes les plus célèbres, de plaire conſtamment au public.

Pour ce qui regarde le public, il faut avouer, ſans prétendre juſtifier tous les défauts de ſuccès, que ſon gout eſt variable, ſujet à la prévention, à l'erreur, à la mode. On peut en apporter mille preuves, ſans parler de l'hiſtoire des Phédres dans laquelle on voit

que celle de Pradon fut applaudie & celle de Racine ſans ſuccès, & ſans rappeller que Lanfranc l'a emporté ſur le Dominiquin, le Vouet ſur le Pouſſin, &c. &c.

Il y a pourtant une manière d'expliquer l'opinion publique, lorſqu'elle eſt même injuſte, s'il lui arrive de donner la préférence à un talent de fantaiſie & d'éclat, ſur un talent profond & ſolide; c'eſt que celui-ci demande des connoiſſances & du tems pour le peſer & l'apprécier; au lieu que l'autre ſaiſit vivement les ſens & entraîne d'abord la multitude.

[1] On est de glace aux vérités,
On est de feu pour le mensonge.

Le gout de mode a coutume de déterminer le ſuccès des ouvrages d'eſprit; mais on ne doit pas déterminer ſur cela, le jugement qu'il convient d'en porter. Et pour ne pas ſortir de ce qui regarde les productions des beaux-arts, nous avons vu des artiſtes jouir de la plus haute réputation, mourir, & l'eſtime de leurs travaux mourir avec eux: tandis que des hommes dont la carrière a été obſcure, ont laiſſé des ouvrages qui ſervent de modèle à la poſtérité.

Quand on reconnoît dans un ouvrage des parties eſſentielles, on ne doit ni le blâmer ni le condamner ſur ce qu'il ne plaît pas au public. On ne peut pas accuſer l'homme à talent, parce qu'il n'a pas cherché à plaire à ſon ſiècle; & on doit ſouvent

[1] La Fontaine.

même le louer d'avoir réſiſté à ce torrent de la mode. Ecoutons Reynolds, diſc. 4. *Le tems preſent & le tems futur*, dit-il, *peuvent être conſidérés comme rivaux; & celui qui courtiſe l'un, doit s'attendre à être dédaigné par l'autre.* (1)

Après avoir démontré 1°. qu'un bon ouvrage peut ne pas jouir d'un prompt ſuccès; 2°. Qu'un artiſte n'eſt pas fautif s'il n'en a réellement pas mérité; tout le monde conclura avec nous que ſon travail n'en doit pas moins être payé le prix qui ſera jugé lui être dû par des arbitres éclairés & équitables.

Paſſons aux difficultés qui peuvent naître d'après des conventions verbales qui ſont les plus ordinaires avec les perſonnes d'art.

Un amateur a demandé un tableau & eſt convenu du prix. Il lui eſt préſenté, il exige des *changemens*, des *retouches*: l'artiſte complaiſant cède à ſes deſirs: & après mille efforts, l'ouvrage n'eſt pas accepté. L'affaire miſe en cauſe, on nomme des arbitres. Si le tableau eſt décidé acceptable, l'amateur eſt condamné à donner le prix convenu. Cette convention a toujours lieu, à moins que les arbitres ne jugent que l'ouvrage ſoit de moitié au-deſſous de la ſomme convenue. Parce qu'alors le marché fait, eſt dans l'eſpèce de ceux où ſe rencontre, en termes de droit, une *léſion énorme*.

Il en doit être de même à l'égard de l'artiſte, ſi les arbitres décident que l'ouvrage eſt tel qu'il vaut le double du prix de la convention, il ſera payé le double.

---

[1] Trad. de M. Jauſen. *Paris*, 1787.

S'il arrivoit cependant que d'après un marché fait, l'amateur, trouvant l'ouvrage très-foible, pût prouver par lettres ou témoins & non autrement (1), que l'ouvrage a été négligé avec intention de le tromper, nous penſons que ſans admettre l'arbitrage, l'artiſte devroit être condamné à garder ſon ouvrage, & être par là puni d'un abus de confiance comme d'un *dol* manifeſte qui annulle tout genre d'obligation.

Mais que ces exemples doivent être rares dans la claſſe des bons artiſtes! car leur moindre intérêt eſt de mériter le payement promis, qui eſt aſſez ordinairement au-deſſous du tems qu'ils ont employé & des efforts qu'ils ont faits. Leur véritable intérêt eſt celui de former ou au moins de ſoutenir leur réputation. Aſſurément le ſacrifice qu'ils en feroient ne ſeroit jamais balancé par le plaiſir de tromper un homme avec qui ils auroient fait un marché, quelque ſujet de haine qu'ils puſſent avoir contre lui.

Il arrive au contraire très-fréquemment, que le deſir d'exercer leurs arts & de montrer leur ſçavoir, détermine les gens à talens à contracter des engagemens à des conditions inférieures aux ouvrages qu'ils entreprennent. Et je puis aſſurer qu'ayant été nommé pluſieurs fois arbitre pour des conteſtations concernant les arts, ſoit par le Tribunal des Conſuls de Paris, ſoit dans les autres tribunaux, j'ai toujours trouvé qu'en examinant l'ouvrage avec rigueur, il étoit au-deſſus du prix qu'on s'étoit obligé d'en donner.

Il eſt une autre eſpèce de difficulté à laquelle peut

(1) *Dolum non niſi perſpicuis indiciis probari convenit.*

donner lieu 1°. *L'obligation* que les Juriſconſultes appellent *perſonnelle*. 2°. Celle qui n'eſt pas *perſonnelle*, & peut ſe remplir comme ils diſent *per æquipollens*, c'eſt-à-dire, par *équivalent*.

Pour réſoudre les queſtions auxquelles ces conventions peuvent donner lieu, nous allons entrer dans quelques détails intéreſſans & très-particuliers aux beaux-arts.

Quand l'ouvrage eſt bon, *l'obligation perſonnelle*, priſe dans le ſens le plus ſtricte, ne peut guère faire naître de difficultés, que de la part de perſonnes mal-intentionnées, ou très ignorantes.

Apportons d'abord en exemple la convention de payer une figure, un tableau, ou une planche, tel prix, ſous la condition qu'ils ſeront de tel ou tel ſculpteur, peintre ou graveur. L'ouvrage fait, celui qui l'a demandé refuſe le payement à l'artiſte, « parce » que, dit-il, j'ai appris qu'il a employé ſes ou» vriers, ſes élèves ou ſes amis, & que par conſé» quent l'ouvrage n'eſt pas entièrement de celui de » qui je le voulois ».

Pour parvenir à répondre à ce refus, il faut dire 1°. à l'égard du ſculpteur, qu'il doit faire ſon modèle ſeul pour que ce ſoit réellement ſon ouvrage; mais que, pour ménager un tems précieux, il ſe fait aider par des ouvriers compagnons ſculpteurs qui *dégroſſiſſent* la pierre, le marbre, ou d'autres matières qui doivent ſervir à l'exécution de ſon ouvrage. Enſuite il employe des artiſtes habiles qu'il charge de préparer la *figure*, en ſuivant attentivement les divers degrés, de manière qu'il n'a plus que les fineſſes & les touches de maître à donner pour égaler & ſouven-

même surpasser le modèle qu'il en a fait. Si, dans la *figure*, il y a des parties d'un genre particulier, telles que des fleurs, des dentelles & autres accessoires sur lesquels sa pratique ne s'étend pas, le statuaire employe souvent le secours d'une main qui y est plus exercée que la sienne.

Le peintre fait souvent ébaucher & préparer ses tableaux par ses élèves d'après ses études, surtout dans les grandes entreprises, & fait faire par des artistes intelligens dans les accessoires, ceux qui entrent dans ses tableaux & qu'il ne fait pas aussi bien rendre qu'eux. C'est ainsi que le Brun, employoit Vander-Meulen pour peindre des chevaux, Baptiste pour les plantes & les fleurs, & Patel pour le payſage de ſes grands tableaux.

Quant au graveur, lorsqu'il s'est assuré du trait de sa planche, qu'il en a préparé certains travaux, il est très-ordinaire qu'il employe des mains étrangères pour avancer son ouvrage.

De cet exposé, il suit que le maître disposant le plan & l'exécution de l'ouvrage, se confiant d'ailleurs à des personnes éclairées qui savent entrer dans ses vues & qu'il conduit toujours, il n'en est pas moins l'auteur, quoiqu'il se soit fait aider.

Il nous a paru que sur le cas dont il s'agit, *Pothier* a peut-être prononcé d'une manière trop générale, en disant, *dans son traité des obligations*, tom. 1, *partie II*, « que quand on a contracté de don-» ner une certaine somme, si un peintre célèbre faisoit » un certain tableau; c'étoit *un fait personnel* qui » faisoit l'objet de cette condition, & qu'elle ne » pouvoit être accomplie que *par le peintre lui-*» *même* ».

Nous ne penſons pas que la déciſion de ce point doive être réduite d'une manière ſi abſtraite, & nous diſons qu'un artiſte a ſuffiſamment *accompli la condition* ſi l'on reconnoît ſon gout & ſon génie dans l'invention & l'exécution de l'ouvrage, ſurtout ſi les parties les plus eſſentielles ſont de ſa main. La preuve de la néceſſité de l'exception ſe manifeſte dans les ſuites d'ouvrages les plus célèbres : tels ſont ceux de le Brun dont nous avons déja parlé, & qu'on voit à Verſailles ou à Paris, par exemple, les batailles d'Alexandre ; tels ſont ceux que Rubens a peints au Luxembourg ; tels enfin ceux que Raphaël Sanzio a faits au Vatican. Il en eſt de même des ouvrages des ſtatuaires & de ceux des graveurs dont nous venons de rapporter les procédés les plus ordinaires.

Il ſuffit donc que l'artiſte ſoit reconnu, que l'ouvrage paroiſſe émané de lui, que ſon eſprit ait préſidé à tout, pour qu'il ait accompli la condition du *fait perſonnel.*

D'un autre côté, ſi ſon gout d'exécution ne ſe lit nulle part, ſi l'invention ne ſemble à aucun juge en l'art venir de lui, alors on pourra prononcer que l'ouvrage n'eſt pas acceptable ; parce que la *condition ſpéciale* du *fait perſonnel* n'aura pas été remplie, *in formâ ſpecificâ.*

Pour rendre ce dernier principe plus ſenſible, nous dirons que dans les métiers, par exemple, celui du peinturage (1), la *condition perſonnelle* n'eſt exigible dans aucun cas. Ainſi quoiqu'on ſe ſoit accordé pour

(1) Voyez *Peinturer.*

le décore d'un appartement avec un maître peintureur que l'on a ſçu être intelligent & bon praticien, dans l'eſpérance ou même ſous la convention qu'il travaillera lui-même à telle partie en marbre, à telle corniche, à telles moulures feintes en pierre ou autrement, ſon *obligation* ſera également *accomplie*, quoiqu'il ait confié ces travaux à d'autres ouvriers. Le marché qu'on aura fait avec lui devra avoir ſon entière exécution, ſi l'ouvrage eſt jugé bien traité. Les raiſons en ſont 1°. que le maître peintureur aura accepté la condition de faire lui-même, parce qu'il y aura été forcé pour obtenir l'entrepriſe; 2°. c'eſt qu'il n'y a pas deux manières de bien faire les ouvrages de métiers, & que nombre de perſonnes de l'état ſont capables de parvenir complettement au même but : au lieu que dans les arts, le goût & le génie, tendent par des effets très-divers au but de la perfection qui ne s'atteint jamais, & que le mérite du Corrège, n'eſt pas celui du Guide dont on deſiroit jouir.

Les Juriſconſultes propoſent une eſpèce fort rare dans laquelle le marché doit être annullé. Un homme entre chez un ſculpteur croyant entrer chez *Bouchardon;* & le nommant *Bouchardon* à qui il croit parler, il fait chez lui convention d'acheter une ſtatue à tel prix, perſuadé que cette ſtatue eſt bien de *Bouchardon. Cette erreur de perſonne*, dans laquelle l'acquéreur eſt maintenue par le ſtatuaire, annulle le marché; & il en doit être ainſi toutes les fois que la conſidération de la perſonne entre dans la convention, & qu'il y a une fourberie contre cette condition.

Si au contraire un amateur entre chez un peintre

croyant entrer chez *Chardin*, & lui demande un tableau ſans faire entendre à ce peintre qu'il le prend pour un autre ; l'erreur étant reconnue quand le tableau eſt fait, l'amateur eſt obligé de prendre & de payer le tableau. « Ce n'eſt pas, dit Pothier, (2) la » convention qui l'y oblige ; car la convention, qui » eſt nulle, ne produit pas obligation ; mais c'eſt » l'équité qui oblige à indemniſer celui qu'on a, » par imprudence, occupé & induit en erreur ».

Il eſt arrivé des conteſtations ſur les changemens opérés par l'artiſte, dans les projets en deſſins ou eſquiſſes qu'on avoit acceptées. Il nous ſemble qu'il n'y a qu'un cas où de tels changemens puiſſent lui être défavorables. C'eſt celui où il ſeroit démontré qu'il auroit fait des changemens déſavantageux à l'ouvrage, dans l'intention de ſe donner moins de peine : alors, en effet, la condition d'avoir tel tableau n'étant pas ſuffiſamment accomplie par le défaut d'une ou pluſieurs figures eſſentielles dans le ſujet ; il en doit réſulter que la condition du prix ſoit auſſi annullée, & qu'on en donne un qui ſoit proportionné à la nature de l'ouvrage.

Mais s'il n'eſt pas détérioré par les changemens qu'aura fait l'artiſte, il doit, quels qu'ils ſoient, recevoir le prix convenu pour ſon travail. On aſſure que notre fameux Jouvenet ayant fait marché avec les Religieux du Prieuré de St. Martin-des-Champs, pour quatre tableaux repréſentant des traits de la vie de St. Benoît, cet artiſte jugea que tous les ha-

(2) Part. I. Ch. I. § 19.

billemens noirs qui entreroient dans l'ordonnance de ces tableaux, rendroient uniforme & triſte le ton général du coloris. Il ne voulut point, ce furent ſes termes, s'occuper *à peindre des ſacs à charbon*, & ſans rien communiquer aux religieux, il choiſit quatre beaux ſujets de la vie de J. C., & les exécuta tels que nous les admirons dans la nef de leur égliſe. Les religieux inſtruits du changement qu'il s'étoit permis dans le choix des ſujets, voulurent lui laiſſer les tableaux, diſant que ce n'étoient pas ceux qui lui avoient été demandés. Sur les preuves évidentes que Jouvenet établit, qu'il ne s'étoit déterminé à changer de ſujet que par des raiſons très-favorables au ſuccès de ſes tableaux, les religieux furent forcés, très-heureuſement pour eux, à les prendre tels qu'il les avoit faits.

D'où il eſt ſage de conclure qu'il ne faut pas commander rigoureuſement le génie, & le circonſcrire étroitement dans le cercle des conditions qu'on aura faites avec l'auteur, conditions dont il n'aura pas d'abord lui-même ſenti toute l'étendue ni prévu tous les inconvéniens.

Il peut arriver par maladie, mort, ou quelqu'autre événement particulier, que la ſtatue, la planche, ou le tableau demandé, ait été commencé, & ſoit interrompu. On demande ſi l'on eſt en droit de le faire prendre dans l'état où il ſe trouvera lors de la circonſtance qui a empêché qu'il ne fût terminé, ſauf à celui qui l'a commandé, à le faire achever de telle manière qu'il lui plaira : toutefois en ne payant ledit ouvrage non-fini, qu'en proportion de ce qui ſera fait.

Sur cette queſtion les Juriſconſultes ont prononcé *que l'obligation de conſtruire une maiſon, de faire un tableau, une ſtatue, &c. étoit une obligation indiviſible; individuum obligatione* (1). Ainſi l'amateur ne ſera pas obligé de prendre le tableau, ni la ſtatue non-finis, bien qu'il les ait demandés. Il arrive dans ce cas que, pour remplir l'obligation de l'artiſte, ſes héritiers, s'ils peuvent en obtenir le conſentement de la partie, & ſi l'ouvrage eſt d'ailleurs très-avancé, le font achever par une main habile, capable d'entrer dans les intentions de l'inventeur : c'eſt ainſi que *Jules-Romain* a terminé le fameux tableau de la bataille de Conſtantin conçu par *Raphaël Sanzio* ſon maître.

La plupart des queſtions que nous venons d'examiner ſur les *conventions verbales* peuvent s'appliquer à celles qui ſont écrites, & ont par-là le vrai caractère de l'obligation. Nous ne ſommes entrés dans autant d'eſpèces que par la raiſon que la plupart des traités avec artiſtes, ſe font verbalement.

Cependant ſi l'ouvrage eſt deſtiné pour un corps, tel qu'une municipalité, une communauté, ou un chapitre, &c. &c., ou ſi l'ouvrage ſe fait par l'entremiſe d'un tiers qui ait intérêt de mettre de la préciſion dans les conditions du marché; ſi enfin l'ouvrage eſt de longue haleine, & que l'artiſte ait un véritable intérêt de s'en aſſurer, dans la néceſſité où il eſt de renoncer à tous autres travaux pour remplir ſes engagemens par rapport à ceux pour leſquels

(1) Pothier, ſur Dumoulin, T. I. p. 2. Ch. 4. § 297.

il contracte, alors il eſt bon, & il eſt même d'uſage que le marché ſe faſſe par écrit.

Il eſt triſte d'être obligé de conſeiller aux artiſtes de faire des marchés par écrit, dans la crainte d'être ſupplantés par des confrères cupides, capables de propoſer un rabais ſur le prix convenu; mais ces procédés ignobles ne ſont pas ſans exemple, & il eſt prudent de s'en garantir.

Le premier cas qui ſe préſente ſur les conventions écrites, eſt une ſuite de celui que nous avons traité en dernier lieu, & qui entre dans la queſtion ſur *l'indiviſibilité de l'obligation*. Nous allons voir ici qu'il y a des ouvrages tellement ſuſceptibles de diviſion, que les conventions du payement ne doivent pas moins s'en tenir, bien que les travaux n'ayent pas été terminés.

Par exemple : tel peintre eſt convenu de repréſenter, en divers tableaux, l'hiſtoire d'un pays ou d'un fameux perſonnage. Les perſonnes avec qui il a contracté, ont en cela deſiré que l'hiſtoire peinte dont il s'agit fût, comme on dit, de la même palette, (2) & du même ſtyle. L'ouvrage eſt interrompu par une force majeure. On demande, ſi la condition *de l'indiviſibilité* n'étant pas accomplie, on ſera tenu de payer les tableaux faits. Nous croyons que l'on doit les payer, y ayant un obſtacle indépendant de la volonté du peintre, & qui empêche que les autres tableaux ne ſoient faits par lui.

On doit diſtinguer en ce cas la nature de *l'indi-*

(2) Voyez le mot *Peinture*.

viſibilité qui, entre pluſieurs tableaux d'une même ſuite, n'eſt pas auſſi néceſſaire ni auſſi exigible que dans les parties d'un même tableau. Il y a, en outre, une raiſon d'équité qui doit déterminer en faveur de l'artiſte qui éprouveroit, à raiſon d'un événement accidentel, un préjudice bien grave par le non-payement des tableaux finis. D'ailleurs ces tableaux, quoique détachés, ſont terminés, & ont une valeur réelle. Au lieu qu'un tableau qui n'eſt pas fini n'en a qu'une très-médiocre. Un motif encore de ne pas punir l'artiſte, c'eſt que le gout qui a déterminé à la condition de l'enſemble par le même peintre, eſt la ſuite d'une recherche précieuſe dans une hiſtoire en tableaux; mais le contraire de cette recherche n'eſt pas une imperfection, & l'entrepriſe ſe peut achever par d'autres mains : le mélange de divers artiſtes pour la même hiſtoire a été employé en beaucoup d'endroits, & a trouvé des partiſans.

D'un autre côté un peintre ou un ſculpteur auroit entrepris & fait marché pour exécuter une ſuite de tableaux ou de ſtatues, & il auroit cédé à la convention d'un prix médiocre à raiſon de la quantité des ouvrages. Cependant les perſonnes qui l'auroient mis en œuvre, l'arrêteroient au milieu de l'entrepriſe, & prétendroient ne payer l'ouvrage fait, qu'en proportion du prix convenu pour le tout.

Il nous paroîtroit injuſte de décider en faveur de cette prétention. L'evènement qui interrompt l'entrepriſe totale, n'a pu être prévu lors de la convention du prix, & cauſe un dommage évident à l'artiſte. Son obligation l'a forcé à refuſer des ouvrages avantageux. Elle a pu auſſi arrêter les perſonnes inſtruites

de ſon entrepriſe, qui en auroient eu à lui propoſer.

Ainſi, l'obligation n'étant pas accomplie par la défenſe de continuer l'ouvrage ; il ſemble juſte que la condition du prix convenu ſoit auſſi annullée ; que les ouvrages faits ſoient payés ſuivant une nouvelle eſtimation, & que l'artiſte ſoit dédommagé de ſon eſpérance fruſtrée, qui faiſoit la baſe de toutes les conditions du marché.

La condition du *temps* dans l'eſpace duquel on doit rendre un ouvrage, eſt ſouvent une clauſe d'obligations dans les ouvrages de l'art. Cependant, il le faut avouer, cette clauſe tourne à la honte de celui qui l'exige : en effet, il faut bien peu connoître la nature des travaux d'eſprit pour limiter un tems pour leur exécution. Qui ſçait celui qu'on doit employer aux productions du génie ? qui connoît le tems qu'on doit fixer pour les différents individus qui ſont deſtinés à les enfanter ? Sur tout cela on a des préſomptions ſi légères, ſi incertaines, qu'on ne peut propoſer de tems fixe ſans prouver une grande ignorance dans les ouvrages de l'art, & une grande inexpérience dans leur pratique. Mais, dira-t-on, il eſt évident que le Dominiquin, plus lent dans ſes inventions, plus exact dans ſon exécution, auroit demandé plus de tems pour opérer que Lanfranc ſon condiſciple & ſon rival, qui, plus abondant & moins châtié, avoit un talent moins précieux, mais plus facile. Les principes de ce raiſonnement ſont vrais, la conſéquence en eſt fauſſe. Car il ſeroit très-poſſible que Lanfranc, malgré l'avantageuſe facilité qui l'auroit porté à demander moins de temps que le Dominiquin, pour un ta-

bleau de même nature, eût cependant été auſſi long à en faire jouir l'acquéreur, parce que n'étant pas content du premier ni du ſecond jet de ſon imagination, il auroit été obligé de conſommer beaucoup de temps en recommençant ſon ouvrage.

Ainſi ſans parler des forces majeures, telles que les événemens publics, les chagrins de famille, les maladies qui ſont des cauſes de retard contre leſquelles il n'y a point d'action favorable, il faut avouer que toute convention de temps dans une obligation contractée pour un ouvrage d'eſprit, eſt illuſoire, abſurde, & même nuiſible à l'ouvrage. Je dis nuiſible, parce que ſi l'artiſte a la foibleſſe de s'occuper de cette convention en opérant, il peut en réſulter qu'il ſe hâtera, & négligera, afin de l'accomplir, tous les moyens néceſſaires pour améliorer ſa production. Pourroit-on admettre qu'un artiſte doit être puni pour s'être témérairement engagé pour un temps dont l'eſpace étoit inſuffiſant pour bien faire?

Il y a cependant un cas où l'artiſte peut être actionné avec avantage : c'eſt celui où il ſe ſeroit chargé d'un ouvrage, ſous la volonté d'un entrepreneur, qui lui-même ſe ſeroit engagé à le rendre pour un certain temps. Ainſi Paul peintre, entrepreneur d'une municipalité, s'engage à terminer la décoration néceſſaire à une fête qui ſe fera à terme fixe. Pour les figures qui doivent entrer dans cette décoration & qu'on veut qui ſoient d'un mérite diſtingué, on s'adreſſe à un homme capable de remplir ce but. On ſait que Michel-Ange, ſes élèves, Rubens & autres peintres du premier ordre, n'ont pas dédaigné ce genre de travail. Le temps arrivé ou prêt à expirer,

l'ouvrage n'eſt pas fini. Dans la crainte de manquer à ſes engagemens, Paul ſe voit forcé d'employer d'autres mains.

Dans cette hypothèſe, il paroît décidé que l'artiſte dont la *faute eſt ſimple* (1) & ſans mauvaiſe volonté prouvée, ne doit pas perdre tout le fruit du travail qu'il aura fait, & ne doit être *tenu que des dommages & intérêts* réſultans du prix que Paul a payé à ceux qui ont ſupléé. Mais ſi l'ouvrage n'a pu être terminé, *les dommages-intérêts conſiſteront dans la perte que* Paul *aura ſouffert, & dans le gain dont il aura pu être privé.*

Les dommages-intérêts ſeront eſtimés avec beaucoup de modération, ſi l'on ne peut accuſer l'artiſte que de lenteur & de *négligence*. Mais ſi l'on peut prouver l'envie de nuire à Paul l'entrepreneur, alors *ils s'eſtiment dans la plus grande rigueur.*

Ce qui vient d'être dit du retard volontaire eſt applicable à tous les artiſtes. Quant aux retards involontaires, ils varient ſelon la nature de l'art. Ainſi pour un ſtatuaire, l'inconvénient de la gelée ſur ſon modèle, la fracture de la pierre ou du marbre, enfin l'abſence des ouvriers qu'il eſt obligé d'employer ſont des évenemens pour raiſon deſquels il ſeroit injuſte d'intenter un *procès.*

La gravure eſt expoſée à des inconvéniens relatifs à l'opération de l'eau-forte; à des défauts particuliers du cuivre, défauts qu'il eſt difficile de prévoir; à des accidens qui peuvent gâter des travaux qu'on ſera

(1) Pothier, *idem.* Part. I, Ch. II, § 160 & 169.

long

long temps à réparer ; toutes raiſons qui, indépendamment de celles qui ſont communes à tous les arts, peuvent cauſer des retards involontaires, & contre leſquels toute réclamation ſeroit vexatoire & ſans fruit.

Il peut s'élever encore des conteſtations relatives à la quantité de l'ouvrage, & c'eſt par où nous terminerons cet article. Par exemple, un libraire charge un deſſinateur de lui faire tel nombre de deſſins, à tel prix chaque deſſin, pour orner une édition. L'artiſte augmente le nombre des deſſins ſous le prétexte de l'abondance des ſujets que le texte a fournis, de la néceſſité de l'explication &c. Nous ne penſons pas que le libraire ſoit tenu de payer au-deſſus du nombre de deſſins portés dans ſon obligation. Et il en ſera de même pour tous les cas de cette eſpèce où un artiſte prétend engager l'entrepreneur dans une dépenſe ſupérieure à celle qu'il avoit réſolu de faire.

(*Article de M.* ROBIN)

PROFIL (ſubſt. maſ.) On appelle *profil* l'aſpect que préſentent les contours d'un objet vu de côté.

Dans l'art de peinture, on applique plus ordinairement ce terme à la figure humaine qu'à toute autre, & plus particulièrement encore à la tête vue de manière à appercevoir la moitié du viſage.

Le mot *profil* emporte même tout ſeul cette ſignification, enſorte que lorſqu'on dit : « le *profil* de cet » homme a un grand caractère », on entend parler du caractère de ſon viſage ou de ſa tête vue à moitié.

L'uſage de deſſiner les têtes de *profil* remonte aux

temps les plus éloignés. On peut penſer qu'il appartient aux premiers eſſais de l'art, parce que l'ombre en préſente le modèle, qui a dû exciter les hommes à l'imiter. C'eſt ſans doute d'après cette obſervation que s'eſt établie la fable charmante de Dibutade traçant à la lueur d'une lampe le *profil* de ſon Amant prêt à ſe ſéparer d'elle. Il eſt fort vraiſemblable que l'amour ait ſuggéré plus d'une fois ce moyen d'adoucir les regrets de l'abſence, & il eſt peut-être auſſi naturel (ſi Dibutade n'a pas exiſté) qu'une fable fondée ſur la plus naturelle des paſſions, & appuyée par l'imitation d'un effet qui ſe renouvelle ſans ceſſe à nos yeux, ſoit adoptée & conſacrée.

On doit obſerver encore que l'uſage de deſſiner des têtes de *profil*, a dû être inſpiré aux hommes réunis preſqu'auſſitôt qu'ils ont établi des monnoies, ſignes repréſentatifs indiſpenſables, parce que ces ſignes ont beſoin d'une marque impoſante qui leur donne cours & que la marque qu'on a été porté à leur imprimer a dû être le plus ſouvent le *profil* de ceux qui ont exercé une autorité ſupérieure.

C'eſt par ces imitations que ſe ſont conſervés, depuis les âges les plus reculés & de temps immémorial, les reſſemblances des princes, des héros, des ſages, des hommes célèbres par les preuves hiſtoriques les plus inconteſtables, & les témoignages les plus authentiques de l'exiſtence de l'art & de ſes variations.

Les cachets, autre ſigne néceſſaire au ſecret & à l'autorité, ont été de tout temps caractériſés par les *profils* des hommes dont la reſſemblance rappelloit les droits ſupérieurs. Enfin les pierres précieuſes,

transformées en objets de luxe, ont reçu, à l'aide de l'induſtrie, des empreintes & ſur-tout des *profils* chers à l'amour ou à l'amitié.

C'eſt ainſi que les *profils* ont été indiqués par la nature dans les effets de l'ombre, qu'ils ont été deſtinés, par une néceſſité de convenance, à des uſages publics, & que l'uſage en a eté employé pour la gloire nationale & pour des intérêts plus perſonnels. Et l'on peut croire enfin que ſi l'invention de cette partie de l'art eſt à-peu-près auſſi ancienne parmi les hommes que la civiliſation, elle doit ſe perpétuer & durer autant qu'elle.

Mais le caractère ou le mérite de ces ſortes de repréſentations éprouveront des variétés de perfection & d'imperfection, témoignages certains des progrès & des rétrogradations de l'art.

En effet les ſiècles renommés par les ſuccès des artiſtes peintres, & ſculpteurs, ſont déſignés par la beauté des *profils*, conſervés dans les médailles choiſies de ces temps, & dans les pierres gravées. Quant auxvariétés de perfection dont je viens de parler, elles conduiſent à parler de ce qui conſtitue la beauté du *profil*, & cette diſcuſſion doit ſe terminer en renvoyant ceux qui veulent être inſtruits, aux formes choiſies que les Grecs ont données aux contours de la figure humaine, d'après leurs études, d'après le beau choix qu'ils ont ſu faire, & d'après les idées qui contribuèrent à élever leur génie juſqu'au ſublime dans cette partie, comme dans pluſieurs autres.

Au reſte il réſulte, je crois, de l'obſervation de leurs chefs-d'œuvres, que la forme ovale eſt celle dans

laquelle on trouve la plus grande beauté des têtes & par conſéquent celle des *profils*.

Mais pourquoi cette eſpèce de courbe poſsède-t-elle ce droit excluſif ? Voilà ce qu'il eſt aſſez difficile d'expliquer, ſans riſquer de tomber dans les idées métaphyſiques & ſouvent obſcures, où ſe ſont égarés pluſieurs de ceux qui l'ont entrepris.

Je hazarderai cependant de dire que la reflexion & l'obſervation ſemblent indiquer que l'ovale eſt doux à l'œil, parce que ſa courbe prolongée n'a ni l'uniformité de la ligne droite, ni la courbure trop abrégée & trop déterminée du cercle parfait; & l'on voit en effet que le développement de l'ovale laiſſe appercevoir tous les points qui forment cette courbe, au lieu que dans un contour plus arrondi, il ſe trouve néceſſairement des *raccourcis*, c'eſt à dire, des parties qui ſe dérobent, pour ainſi dire, les unes les autres. On peut donc ſe rendre compte, d'après ces obſervations, ſi on les adopte, des raiſons pour leſquelles un *profil* plat, a quelque choſe d'uniforme qui déplaît; pourquoi un *profil* trop rond fait paroître les diſtances des parties trop rapprochées: & enfin pourquoi le *profil*, faiſant partie de l'ovale de la tête, plaît davantage. Auſſi voyons-nous que les *profils* abſolument ronds ou concaves, produiſent des difformités & donnent lieu à la dériſion; ce qui provient, quant à la difformité, de ce que les parties, comme je l'ai dit, ſe raccourciſſent, ſe rapprochent & occaſionnent des contraſtes trop grands entre la courbure générale & la ſaillie de certaines parties droites, de ſorte que le nez, par exemple, forme alors, dans l'endroit où il ſe détache du viſage, des angles aigus deſagréa-

bles; & quant au ridicule, il vient de ce que les traits gênés occaſionnent des mouvemens pénibles, ſouvent gauches, qui excitent à rire. Les maſques appuyent cette obſervation, puiſque tous ceux qui ſont deſtinés à exciter le rire, ſont profilés de manière à raccourcir ou à allonger avec excès les parties & à occaſionner, en s'éloignant ainſi de la forme ovale, les *accidens* dont je parle, tels que le rapprochement & l'élèvation marquée des lèvres vers le nez, le reſſerrement outré des yeux, les rides & enfin tous les mouvemens qui portent à la dériſion.

Ainſi la grace, partie eſſentielle de la perfection, complément de la beauté, conſiſtant dans les faciles mouvemens du corps, parfaitement accordés avec les impreſſions ſimples & douces de l'ame, on ſent que plus les formes générales des parties, où ſe paſſent les mouvemens, telles qu'eſt la tête, contribuent à faciliter ce développement d'impreſſions relatives, plus elles ſont favorables aux graces, & que plus les formes générales mettent d'oppoſition au développement des parties, & à leurs mouvemens, plus elles produiſent la gêne & les diſgraces.

Il ſeroit facile d'étendre davantage ces idées, & l'on appercevroit en quoi les variétés des courbures contribuent à caractériſer différemment les têtes & les *profils*. En effet le *profil* allongé qui ſe rapproche de la ligne droite, produit une impreſſion qui a rapport à l'uniformité & s'éloigne par là de ce qu'on appelle mouvement dans la partie des arts, expreſſion qui a rapport aux lignes, aux contours & aux *profils* [illegible] formité a des rapports qu'on peut ſentir avec [illegible] preſſions ſérieuſes, graves & de là avec la [illegible] &c.

En procédant par nuances de courbures, on rencontrera celles qui admettent ſans gêne & ſans excès les développemens & l'action, & qui, par ces qualités phyſiques, conviennent à la grace. Enſuite on s'approchera de celles qui s'arrondiſſant, & s'accourciſſant, par conſéquent, offrent des aſpects moins développés, des mouvemens moins lians, plus gênés, & enfin, en paſſant ainſi par dégrés du convexe au concave, on arrivera juſqu'au groteſque, qui eſt l'oppoſé du grave & de la majeſté.

On verra même que dans les objets inanimés, tels que les *profils* de l'architecture, ces principes produiſent des applications analogues; enfin, juſque dans les ornemens, dans certains uſtenſiles, tels que les vaſes, par exemple, les formes ovales, ou doucement courbées, ſont celles qui plaiſent davantage, & qui ſont plus ſuſceptibles d'être ornées de bon goût, tandis que les formes contraires, c'eſt-à-dire, irrégulières dans leurs courbures, ou creuſes, ſont abandonnées au caprice & à la fantaiſie qui s'affranchit des régles, & dédaigne le projet d'atteindre à la beauté. (*Article de M.* WATELET.)

PROFUSION (ſubſt. fem.) Quand les arts ſe ſont élevés à un dégré de perfection qui leur attire une grande eſtime, cette eſtime engage un grand nombre d'hommes à rechercher leurs productions, un grand nombre d'autres à les exercer. Bientôt les ouvrages ſe multiplient avec *profuſion*, créés & jugés par différens principes, entre leſquels il eſt difficile de diſtinguer quels ſont les véritables principes de l'art : bientôt les vraies connoiſſances ſe brouillent ou

s'altèrent par le trop grand nombre de prétendus connoiſſeurs · bientôt la ſatiété refroidit l'amour de l'art, & ce n'eſt plus que par vanité qu'on paroît l'aimer encore. Il ſe ruine donc par ſes propres richeſſes, & la *profuſion* avec laquelle il nous accorde ſes bienfaits, prépare ſa décadence. M. d'Hancarville a développé cette obſervation, & c'eſt lui qui va parler.

Ce n'eſt pas, dit-il, dans la magnificence des palais ſomptueux, dans la ſplendeur de ces appartemens, où l'or & la ſoie brillent de toutes parts, où la peinture n'eſt qu'un acceſſoire, où les plus beaux tableaux ne ſont conſidérés que comme des meubles de prix qui flattent la vanité de leur poſſeſſeur; enfin dans la ſociété où nous ſommes des tableaux nous-mêmes, que nous pouvons avoir le véritable amour de la peinture, ou du moins l'idée de la ſurpriſe qu'elle feroit naître, ſi moins accoutumés à ſes productions, nous conſidérions, pour la première fois de notre vie, un beau morceau d'un grand maître, comme Raphaël.... Si la peinture fait aujourd'hui ſur nous moins d'impreſſion qu'elle ne devroit naturellement en faire, c'eſt peut-être parce que la trop grande facilité de jouir, qui ôte tant au plaiſir de la jouiſſance, nous a rendu preſqu'inſenſibles à ceux que nous procureroit un art ſi digne d'admiration, ſi nous n'en euſſions pas abuſé. C'eſt ainſi que le grand & magnifique ſpectacle que la nature bienfaiſante met chaque jour ſous nos yeux, ces aſtres répandus dans la vaſte étendue des cieux, leurs mouvemens qui ſe ſuccédent dans l'ordre alternatif des jours & des nuits, cette terre qui tous les

ans ſe couvre d'une verdure nouvelle, touchent peu les hommes à qui l'inquiétant embarras des affaires, les ſoins pénibles de la fortune, l'inſatiable envie d'acquérir & le trouble de leur ame, ont ôté toute eſpéce de ſentiment pour ce qui eſt ſimple & naturel. « Le tumulte des affaires, dit Pline, détourne ſans » ceſſe notre attention, & l'admiration des chefs- » d'œuvre de l'art a beſoin du ſilence & de la tran- » quillité de l'eſprit ». A cette facilité de jouir, qui dans toutes les choſes aſſoupit le ſentiment, ôte toute eſpéce de deſir, ſe joint encore chez tous le dégoût que la trop grande abondance a coutume de produire.

Nous ne ſavons ſi les collections nombreuſes ſont auſſi propres qu'on le croit communément à ſoutenir le goût de la peinture; mais nous avons ſouvent obſervé dans celles que l'on trouve plus particuliérement en Italie, que la trop grande variété des tableaux, & peut-être la manière de les arranger les uns ſur les autres, détruiſent une bonne partie de l'effet qu'ils devroient faire. C'eſt ainſi que la différence des mains, des ſtyles, & le changement continuel de ſujets ennuient à la fin, & fatiguent totalement l'attention qu'on devroit ménager. Celle-ci partagée ſur une grande quantité d'objets, n'a le temps de ſe repoſer ſur aucun, ce qui fait que rarement le curieux, en s'attachant à un ſeul morceau, peut avoir le loiſir de connoître toutes les beautés qu'il renferme, & qui, en l'amuſant, lui auroient donné de l'amour pour un art dont il auroit tiré du plaiſir & de l'inſtruction. Il arrive de-là que, loin de prendre du goût pour la peinture, il perd celui qu'il auroit deſiré

avoir pour elle, & finit par ne pouvoir comprendre comment on peut s'amuſer d'une choſe qui lui paroît ſi ennuyeuſe.

C'eſt ce qui nous porte à penſer que ces galleries pourroient bien n'avoir pas pour tout le monde le même agrément & la même utilité qu'elles ont pour les connoiſſeurs & pour les artiſtes : car il eſt certain que ceux-là ſeuls qui ont des connoiſſances préciſes, peuvent faire des diſtinctions juſtes. Or nous demandons à quoi peuvent ſervir ces collections pour ceux qui ne ſont pas en état de diſtinguer le bon du médiocre, & qui ſouvent, trompés par des noms fameux, penſeroient ſe méprendre en n'admirant pas des choſes qui, étant ſouvent des commencemens d'un artiſte, n'en valent pas mieux pour être de lui, & ne ſont que des eſſais de l'art qui lui a donné de la réputation. Mais, pour dire tout-à-fait notre ſentiment ſur la plupart des collections que nous avons vues, il nous ſemble qu'un tableau médiocre gagne beaucoup à s'y trouver renfermé, parce qu'étant confondu dans la foule, il eſt aſſuré d'être moins vu, & par conſéquent moins critiqué; au lieu qu'un bon ouvrage, à qui il eſt avantageux d'être conſidéré, doit néceſſairement perdre, en partageant avec beaucoup d'autres l'attention qu'il méritoit toute entière.

Fondé ſur ces réflexions, nous conſeillerions donc à ceux qui veulent cultiver leur goût naiſſant pour la peinture, de s'attacher moins à voir beaucoup qu'à bien voir; d'être perſuadés que la réputation de beaucoup de peintres eſt fort au-deſſus de leur mérite, & d'être certains au moins qu'en fait de compoſition, s'ils ne veulent conſulter que leur propre ſentiment,

& n'apprécier les choſes que d'après eux, ils jugèront preſque toujours mieux, qu'en ſuivant la plupart des opinions reçues : car bien ſouvent elles ne ſont fondées que ſur une aveugle prévention.

Il faut encore attribuer à cette abondance, à cette facilité de voir que donnent les collections, ce grand nombre de prétendus connoiſſeurs qui, pour avoir rencontré quelquefois le nom de l'auteur d'un tableau, ſe perſuadent que le haſard qui le leur a fait deviner, les met en droit d'apprécier le mérite & la réputation de tous les autres, & qui, non contens de juger ſans principes & ſans régles les ouvrages des plus fameux peintres, décident du fond de l'art qui les a rendu célèbres, s'imaginant qu'il ne peut y avoir de beau que ce qu'ils eſtiment, ou de bien fait que ce qu'ils approuvent. Par eux, des hommes très-médiocres ont été préférés à des artiſtes du premier ordre, dont la réputation eſt attachée à celle de l'art même. Mais en rabbaiſſant ceux-ci au niveau de gens dont les talens étoient ſi fort inférieurs aux leurs, ils ont moins élevé ces derniers, qu'ils n'ont dégradé la peinture & détruit le bon goût qui la ſoutient. C'eſt ainſi que des amateurs, en préférant le Cortone au Dominiquin, le Bernin au Donatelle, & le Borromini à Bramante, ont infiniment contribué à la ruine des beaux arts; car en cela, ils ont porté les jeunes gens à imiter les uns plutôt que les autres, & à rejetter les modèles qui leur euſſent appris à éviter de faire les choſes dont ils ſe glorifient, & que leurs partiſans peuvent louer ; mais que la poſtérité, pour peu qu'elle ſoit éclairée, n'aura garde d'approuver.

(*Diſcours ſur la ſculpture & la peinture dans le tome II des Antiquités étruſques, &c.*)

Ces réflexions de M. d'Hancarville ſont juſtes & offrent de triſtes réſultats. En effet, les arts ne peuvent être floriſſans qu'ils ne ſoient encouragés, récompenſés; les récompenſes, les encouragemens ſuſcitent un grand nombre d'artiſtes, & par conſéquent un grand nombre d'ouvrages de l'art. Tous ces artiſtes ne ſeront pas des hommes de génie, tous ces ouvrages ne ſeront pas des chefs-d'œuvre : mais pluſieurs, quoique très-vicieux, auront des parties capables de ſéduire la multitude. La foule des amateurs s'attachera de préférence à ces parties qui ſont bien plus à leur portée que des parties plus ſublimes; la foule des artiſtes commencera par ſacrifier à ce goût, & finira par l'adopter. Voilà la cauſe de la dégradation de l'art. Les ouvrages ſe multiplieront plus que jamais, parce qu'ils n'auront pas beſoin d'être préparés par la réflexion; de leur nombre, naîtra la ſatiété, le dégoût, le mépris; & voilà la cauſe de la ruine de l'art.

PRONEUR (ſubſt. maſc.) Ce mot ſe prend toujours en mauvaiſe part : on l'employe pour déſigner ces ſortes de gens qui ſe chargent de célébrer les talens médiocres, & de les oppoſer aux grands talens. Les *prôneurs* ne peuvent être que funeſtes aux arts : ils abbaiſſent ceux qui les honorent; ils élèvent ceux qui les dégradent.

Mais quelquefois le nom de *prôneur* eſt donné par les partiſans du mauvais goût aux bons juges qui s'élèvent contre eux pour défendre un artiſte eſtima-

ble. Si, par exemple, une école s'eſt longtemps écartée du grand & du beau, s'il paroît enfin au milieu d'elle un artiſte dont la manière contrarie ce qu'on a longtemps admiré, ſes rivaux & leurs partiſans feront retentir contre lui la voix de l'envie & de l'ignorance, & ſes juſtes admirateurs ſeront déſignés par le titre inſultant de *prôneurs*. Il en eſt de ce mot comme de tous ceux qu'employent les gens de parti : pour en bien déterminer le ſens, il faut connoître le parti de ceux qui en font uſage. Les partiſans du Dominiquin devoient être qualifiés de *prôneurs* par la cabale napolitaine, ennemie de cet artiſte : aux yeux des juges équitables, ils étoient les juſtes défenſeurs d'un grand artiſte. Eh ! ne ſe ſouvient-on pas encore d'avoir entendu traiter le Comte de Caylus de *prôneur* de l'antique ? C'étoit ainſi qu'on cherchoit à dégrader cet homme qu'un goût ſûr, ou un heureux inſtinct rendit le bienfaiteur & le reſtaurateur de l'école Françoiſe. (L.)

PROPORTIONS (ſubſt. fem. paſ.) Les *proportions* ſont dans une partie des arts, ce que rythme eſt dans les autres. Les *proportions* naiſſent des différentes relations de dimenſions ou de tems des parties d'un tout entr'elles & avec le tout.

Les *proportions* dans la peinture & dans la ſculpture, ſont établies ſur les meſures obſervées & comparées.

Elles ſont relatives à un objet conſidéré ſeul & à ce même objet comparé à d'autres. Elles ſont encore relatives, dans la peinture, à l'éloignement où le peintre ſuppoſe l'objet qu'il imite ; c'eſt la perſpective qui règle cette ſorte de *proportions*.

La figure de l'homme, qui eſt l'objet le plus noble & le plus intéreſſant de la peinture, a été le ſujet des obſervations les plus exactes, par rapport à ſes *proportions* : en obſervant, en comparant & en meſurant un grand nombre d'individus, on a démêlé quelles *proportions* des parties de l'homme entr'elles & relativement au tout, conſtituent plus exactement ſa perfection viſible. Pour faire connoître ces *proportions* & pour leur donner une baſe fixe, c'eſt-à-dire, pour les mettre plus à l'abri des variations qu'éprouvent, ſelon les pays & les tems, les meſures dont on ſe ſert, on a choiſi certaines parties du corps lui-même pour meſures.

La tête, ou la face ont été celles que les artiſtes ont préferées.

On meſure donc, dans la peinture & dans la ſculpture, toutes les dimenſions de la figure humaine, par longueurs de têtes ou longueurs de faces.

La meſure appellée *tête* eſt la longueur d'une ligne, tirée perpendiculairement du ſommet de la tête au-deſſous du menton.

La meſure appellée *face*, eſt une ligne perpendiculaire tirée de la ſommité du front ſeulement au-deſſous du menton.

On partage la tête en cinq diviſions, comme je le dirai, & la face en quatre : comme ces diviſions ne ſont pas egales entr'elles, on ſe ſert des plus petites pour meſurer les parties du corps & des membres qui forment de plus petites diviſions.

Par exemple, on meſure quelques parties ſubdiviſées du corps humain, par longueurs de nez; cette longueur eſt une des diviſions générales de la tête, comme je vais l'expliquer.

La tête entière eſt regardée par les peintres, comme devant être ovale : ils diviſent cet ovale par une ligne qui en partage la longueur en deux parties égales & la largeur par quatre lignes tranſverſales parallèles. La première de ces lignes tranſverſales partage l'ovale entier en deux parties égales : c'eſt ſur cette ligne que ſe placent les yeux, & les deux coins de chaque œil doivent s'y trouver compris. La moitié de l'ovale qui ſe trouve au-deſſus de cette première diviſion, ſe partage en deux parties égales, par une ligne également tranſverſale. La partie la plus haute qui commence au ſommet de la tête, renferme tout ce qui eſt couvert de cheveux : la partie inférieure eſt occupée par le front & terminée, comme je l'ai dit, par cette ligne tranſverſale ſur laquelle ſe doivent trouver les yeux.

La moitié inférieure de la tête, c'eſt-à-dire, celle qui ſe trouve au-deſſous de cette ligne, ſe partage encore en deux parties égales, par une ligne également tranſverſale, & c'eſt la première de ces parties qui établit & fixe la longueur du nez. Enfin ce qui reſte de la tête, toujours en deſcendant, ſe partage encore en deux parties égales, mais toujours plus petites, par une autre ligne tranſverſale parallèle aux autres & cette ligne indique celle de la bouche.

Voilà donc les dimenſions différentes établies :

1°. La demie-tête :

2°. La ſommité de la tête, juſqu'au front ;

Enſuite celle du front, juſqu'à la naiſſance du nez ;

Enſuite celle du nez ;

Et enfin l'intervalle du bas du nez à la bouche,

Et la partie qui reſte pour le menton.

La diviſion ou meſure du corps entier par faces eſt plus favorable à l'exactitude géométrale que la diviſion par têtes, parce que la face étant une meſure moins grande, ſe prête davantage aux ſubdiviſions dont on a beſoin.

On conçoit qu'il a dû y avoir quelques différences dans la grandeur des figures adoptées par les artiſtes, premièrement, parce que bien que ces dimenſions ayent été établies d'après un certain nombre de corps du plus beau choix, il a dû ſe trouver de légères différences entre leſquelles les artiſtes pouvoient ſe décider à leur gré, ſans riſquer de s'éloigner beaucoup de la perfection qu'ils cherchoient.

Des raiſons même ont du s'offrir à eux pour autoriſer leurs opinions ou ſeconder leur penchant. Car ceux, par exemple, pour leſquels une certaine élégance ſvelte étoit une beauté favorite, ont donné à leurs figures quelque choſe de plus que ceux qui n'accordoient pas à cette perfection un ſi grand prix; par exemple, l'Apollon & la Vénus ont quelque choſe de plus que les dix faces auxquelles on a généralement fixé la grandeur de la figure entière.

Les ſtatues antiques, regardées comme les plus parfaites imitations de la figure humaine qui nous ſoient connues, ſont par cette raiſon, les modèles qu'on doit étudier & ſuivre. Elles ont été meſurées & diviſées, pour connoître toutes les dimenſions, ſoit générales, ſoit partielles. Elles peuvent l'être encore, ſoit pour confirmer, ſoit pour indiquer les meſures conſignées dans pluſieurs Auteurs.

Ce ſeroit un ouvrage infiniment utile que celui

dans lequel un auteur artiſte auroit le courage d'examiner ſcrupuleuſement les meſures générales & particulières de quelques belles ſtatues, de les faire graver comparativement ſur une grande échelle de la manière la plus méthodique & la plus claire; d'examiner enſuite auſſi ſcrupuleuſement les détails diffus & preſqu'inintelligibles d'Albert Durer, enſuite ce qu'a dit Léonard de Vinci, & de réduire enfin à leur juſte valeur, d'après les antiques, tous les ouvrages didactiques de ce genre, ainſi que celui de Paul Lomazzo, dont la prolixité eſt telle que les artiſtes les plus laborieux & les plus intelligens doivent en être rebutés.

Gérard Audran a donné une eſquiſſe de l'ouvrage que je viens de déſigner; mais cet eſſai n'a pas été fait comme il l'avoit projetté lui-même, & la partie critique, dont j'ai parlé y manque. On a eu recours juſqu'à préſent, dans les ouvrages de la nature de celui-ci, à ce que de Piles a dit ſur cet objet dans les remarques dont il a enrichi le poëme de Dufreſnoy; je puiſerai dans la même ſource, n'ayant pas le tems néceſſaire pour ſuppléer à ce qui nous manque, qui demande un traité à part, accompagné d'un très-grand nombre de figures.

Voici donc, d'après de Piles, quelques détails ſur les *proportions* qui en donneront une idée à ceux qui ne les connoiſſent pas & qui ont peu de notions ſur cet objet. Quant aux artiſtes, s'ils ne s'en contentent pas, cette diſpoſition tournera ſans doute au profit de leur inſtruction, parce qu'alors ils prendront eux-mêmes le ſoin de meſurer les antiques dont les copies moulées ſont très juſtes, & de les comparer avec

la

la nature bien choiſie. « Les anciens ont pour l'or-
» dinaire donné huit têtes à leurs figures, quoique
» quelques-unes n'en ayent que ſept; mais l'on diviſe
» ordinairement la figure en dix faces, ſavoir, depuis
» le ſommet de la tête juſqu'à la plante des pieds,
» de la manière qui ſuit :

» La partie qui s'étend depuis le ſommet de la
» tête juſqu'au front eſt la troiſième partie de la face.

» La face commence à la naiſſance des cheveux qui
» ſont ſur le front & finit au bas du menton.

» La face ſe diviſe en trois parties égales :

» La première contient le front ;

» La ſeconde le nez ;

» La troiſième la bouche & le menton.

» Depuis le menton juſquà la foſſette qui ſe trouve
» entre les clavicules, on compte deux longueurs
» de nez.

» De la foſſette qui eſt entre les clavicules, au bas
» des mammelles, une face.

» Du bas des mammelles au nombril, une face.
» On obſerve que l'Apollon a la meſure d'un nez de
» plus.

» Du nombril aux parties naturelles, une face.
» L'Apollon a encore dans cette dimenſion, un nez
» de plus.

» Des parties naturelles au-deſſus du genou, deux
» faces. On obſerve que le milieu du corps de la
» Vénus-Médicis ſe trouve au-deſſus des parties natu-
» relles : & Albert Durer le place ainſi dans les pro-
» portions qu'il preſcrit pour les femmes, ce qu'ap-
» prouve de Piles.

» Le genou contient une demi-face;

» Du bas du genou au cou de pied, deux faces.

» Du cou de pied au-deſſous de la plante, une demi-face ».

» L'homme étendant les bras eſt, ſi on le meſure du » plus long doigt de la main droite à celui de la main » gauche, auſſi large qu'il eſt long.

» D'un côté des mammelles à l'autre, deux faces.

» L'os du bras, dit *Humérus*, eſt long de deux faces » depuis l'épaule juſqu'au bout du coude.

» De l'extremité du coude à la première naiſſance » du petit doigt, l'os appellé *cubitus* avec partie de la » main, contient deux faces.

» De l'emboîture de l'omoplate à la foſſette d'entre » les clavicules, une face.

» Il faut obſerver que la différence qui ſe trouvera » entre la largeur & la longueur du corps provient de » ce que les emboîtures du coude avec *l'Humérus* & » de *l'Humérus* avec l'omoplate, emportent une demi- » face, lorſque les bras ſont étendus.

» Le deſſous du pied eſt la ſixième partie de la » figure.

» La main eſt de la longueur d'une face.

» Le pouce de la longueur d'un nez.

» Le dedans du bras, depuis l'endroit où ſe prend » le muſcle qui fait la mammelle, appellé *pectoral*, » juſqu'au milieu du bras, quatre longueurs de nez.

» Depuis le milieu du bras juſqu'à la naiſſance de » la main, cinq longueurs de nez.

» Le plus long doigt du pied a la longueur d'un » nez.

» Les deux bouts des mammelles & la foſſette d'entre

» les clavicules de la femme, font un triangle équi-
» latéral parfait. »

(*Article de M. Watelet.*)

Dans le dictionnaire de la pratique des arts, on entrera dans de plus grands détails ſur les proportions, & l'on donnera les meſures des plus belles figures antiques.

PROPORTION *des figures peintes ou ſculptées dans les édifices.* Un artiſte, homme de goût, s'eſt élevé contre la pratique des plus grands ſtatuaires qui ont orné de ſtatues les édifices, des plus célèbres peintres qui les ont décorés de plafonds, & qui ont ſuivi l'exemple que leur avoit donné le Corrège. L'autorité de tant d'artiſtes, oppoſée à celle d'un ſeul, pourroit, aux yeux de bien des perſonnes, paroître ſuffiſante pour le combattre. Mais quand un ſeul homme employe le raiſonnement contre un grand nombre il mérite toujours d'être écouté.

M. Cochin compte au nombre des erreurs érigées en principes, & admiſes faute de réflexion ou du courage néceſſaire pour ſecouer le joug de l'autorité, « la règle qui fait peupler les grands édifices de
» Coloſſes au-deſſus des proportions établies par la
» nature, & bien mieux encore celle qui preſcrit
» d'aggrandir les figures à meſure qu'elles ſe trouvent
» dans un plus grand éloignement. » Il commence par examiner cette dernière règle, qu'il regarde comme la plus abſurde, & en même temps comme la moins enracinée.

« Elle tire, dit-il, ſon origine d'une ſingulière
» ſuppoſition ; on a prétendu que les figures dont on

» décore les édifices, à quelque hauteur ou à quelque
» diſtance qu'elles fuſſent placées, ne pouvoient pro-
» duire un bon effet, qu'autant qu'elles donneroient
» dans l'œil une image égale à celle d'une figure hu-
» maine qui ſe trouveroit placée à une diſtance mo-
» dérée : comme ſi le plaiſir que nous fait éprouver
» la viſion étoit le réſultat de la comparaiſon de ces
» images peintes dans notre œil, tandis que la plu-
» part des hommes ignorent même qu'elles y ſont
» peintes.

» Mais pourquoi a-t-on imaginé qu'il falloit que
» toutes les figures d'un édifice donnaſſent une image
» égale dans notre œil ? Cette ſuppoſition n'eſt-elle
» pas entièrement contraire aux effets de la nature ?
» Les figures & les objets quelconques, à meſure
» qu'ils s'éloignent de nos yeux, ſoit à cauſe de
» leur élévation, ſoit en raiſon de leur diſtance, y
» donnent une image plus petite. A-t-on prétendu
» nous tromper ſur ces mêmes diſtances & ſur ces
» mêmes degrés d'élévation ? On avouera que cette
» idée ſeroit très-extravagante, puiſque l'expérience
» a appris à tous les hommes à juger des diſtances,
» ſinon préciſément, du moins aſſez pour les tenir en
» garde contre toutes les illuſions qu'on croiroit
» pouvoir leur faire à cet égard.

» On remarque particulièrement les mauvais effets
» de cette prétendue règle d'aggrandir les figures à
» meſure qu'elles ſont plus élevées, dans le bâtiment
» du Luxembourg, au portail du côté du jardin. Sur
» une architecture d'une proportion moyenne, puiſqu'il
» y a un ordre à chaque étage, on a élevé à l'at-
» tique, des figures de ſept à huit pieds de propor-

» tion; & ſur le fronton qui couronne ce même atti-
» que, on a doublé cette meſure; c'eſt-à-dire qu'elles
» ſont quadruples de volume : d'où il réſulte que
» les yeux les moins exercés en ſont vraiment cho-
» qués. Ils le ſont également à l'aſpect du portail
» de Saint-Gervais, où la groſſeur ridicule des figures
» dépare l'enſemble de l'architecture, en la faiſant
» paroître trop petite.

» Il eſt encore à remarquer que l'architecture
» devient plus légère à meſure qu'elle s'élève; que
» le diametre des colonnes diminue & que les orne-
» mens en ſont plus délicats. Donc vouloir que les
» figures groſſiſſent en raiſon de leur éloignement,
» c'eſt vouloir diminuer proportionnellement l'archi-
» tecture, & travailler à la rendre meſquine.

» Lorſque dans un grand fronton porté par des co-
» lonnes de dix à douze pieds, telles que ſeroient
» celles d'un troiſième ordre, on voit des figures
» de neuf à dix pieds, il faudroit avouer de deux
» choſes l'une, ou que l'architecture eſt trop petite,
» ou que les figures ſont trop groſſes.

» De la prétendue règle dont nous avons démontré
» la fauſſeté, continue M. Cochin, s'eſt enſuivi celle
» de tenir les figures démeſurément fortes, lorſqu'elles
» ſont dans un grand lieu, & où l'on a beaucoup
» de reculée. On ſemble ne penſer qu'à l'effet du
» point de vue le plus éloigné qui, à la vérité, les
» rend plus ſupportables, & l'on néglige de remar-
» quer le mauvais effet qu'elles font des divers points
» où l'on peut ſe trouver en s'en approchant ».

L'exemple le plus fameux ſur lequel on s'appuie pour juſtifier cette opinion, dit M. Cochin, eſt celui

de l'Egliſe de Saint-Pierre de Rome : mais il trouve que, même dans cette égliſe colloſſale, la pratique qu'il combat eſt défectueuſe, puiſqu'elle empêche cette baſilique de paroître à beaucoup près auſſi grande qu'elle l'eſt en effet. Il n'ignore pas que ce qu'il regarde comme un défaut eſt regardé par les Italiens comme un des plus grands mérites de ce temple, qui, malgré ſon énorme proportion, n'offre guère que l'apparence d'un édifice ordinaire, & n'excite l'étonnement qu'à meſure qu'on en parcourt la vaſte étendue : mais il ne veut pas reconnoître comme un mérite de rappetiſſer une grande choſe. Il attribue cet effet à ce qu'on a obſervé dans cette baſilique les mêmes *proportions*, les mêmes décorations, que dans une égliſe ordinaire, en ne faiſant qu'augmenter les dimenſions de l'échelle. Les figures d'en-bas ont environ treize pieds, celles des niches dix-huit, & celles qui ſont au-deſſus des archivoltes & des arcades à-peu-près vingt-cinq ; enſorte que ſi l'on fixe ſes regards ſur une archivolte & que l'on conſidère les figures couchées qui l'entourent preſqu'entièrement, comme des figures de ſix pieds entourent une arcade ordinaire, on eſt porté à ne guère ſuppoſer à cette arcade plus d'étendue qu'à toutes celles qu'on a vues ailleurs. Il en eſt de même des bénitiers compoſés de grouppes d'enfans d'environ ſept pieds de proportion, qui ne paroiſſent en avoir que deux ou trois, à moins qu'on ne prenne quelqu'objet de comparaiſon pour en meſurer la véritable grandeur. Les baluſtrades qui ſont ordinairement à hauteur d'appui, ont dans ce temple ſix à ſept pieds de hauteur, & ne paroiſſent avoir que l'élevation de celles des autres

égliſes. On peut en dire autant des autres objets de décoration, tels que la chaire, dans laquelle, comme on peut bien le penſer, on ne prêche pas, de même qu'on ne prend pas de l'eau bénite dans les bénitiers auxquels on eſt bien loin d'atteindre.

M. Cochin paſſe enſuite aux plafonds. » Les fameux » plafonds du Corrège, à Parme, où les figures ſont » coloſſales, ont ſervi de règle à preſque tous ceux » qu'on a faits depuis. On n'a cependant pas oſé prendre » pour modèle celui de l'égliſe de Saint-Jean, où » cinq ou ſix géans rempliſſent la voûte; on s'eſt » meſuré ſur la grandeur des figures du plafond de » l'aſſomption dans la cathédrale. On n'a point conſi- » déré que ce grand maître, ſi étonnant par la cha- » leur de ſon imagination, la grandeur & le large » de ſa manière, la beauté & la fraîcheur de ſon » coloris, pouvoit cependant ſe tromper à d'autres » égards; qu'avant lui on avoit fait peu de coupoles, » & qu'ainſi il n'a pu juger, par des exemples, des » avantages qui réſulteroient d'une plus petite pro- » portion; qu'enfin il a pu être entraîné à forcer » la grandeur de ſes figures, par la difficulté de » compoſer avec des figures plus petites. Il ne faut » point ſe le cacher; la difficulté de trouver des » reſſources dans ſon génie pour imaginer des plans » variés & des grouppes ingénieux ſous des aſpects » ſi ingrats & ſi difficiles à traiter, & celle de les » multiplier aſſez pour enrichir de ſi grands eſpaces, » entrent pour beaucoup dans l'uſage établi à cet » égard. On cherche à ſe ſauver, en mettant peu » de figures & bien groſſes.

» On ne conſidère point que c'eſt un moyen

» certain de faire paroître un plafond ou une coupole » plus petits & moins élevés qu'ils ne ſont en effet, » & d'approcher les figures du ſpectateur, autant que » la peinture peut le faire, au lieu de les en éloigner. » Cependant le premier but qu'on ſe propoſe en trai- » tant un plafond, eſt de le faire paroître plus grand » & plus éloigné qu'il ne l'eſt.

» Si l'on examine avec quelqu'attention la cauſe » du plaiſir qu'on éprouve à l'aſpect de ces plafonds; » on verra que ce qui y plaît le plus ce ſont les » grouppes de figures qui ſont en quelque manière » au ſecond plan, parce qu'elles approchent de la » *proportion* qu'auroit la figure humaine placée à » cette hauteur.

» Il faudroit d'autant plus de courage pour haſarder » une nouveauté auſſi hardie que celle de ne faire les » plus grandes figures d'un plafond que de grandeur » naturelle, que nous n'avons aucune autorité à citer, » aucun exemple à préſenter du bon effet qui en » réſulteroit. On n'a point diſſimulé que cela rendroit » encore plus difficile la compoſition de ces grands » morceaux, qui l'eſt déja ſi conſidérablement par » elle-même, à cauſe de l'extrême raccourci des figures » qui approchent du centre.

» De tout ce qui a été dit ci-deſſus, nous conclu- » rons que la raiſon & le goût ne permettent pas que, » dans les édifices ordinaires & faits pour l'uſage » des hommes, les figures, ſoit en peinture, ſoit en » ſculpture, s'éloignent trop de la grandeur naturelle. » Nous conviendrons cependant que la ſatisfaction » de l'œil, & ſurtout l'habitude, peuvent exiger que » les figures ſoient plus fortes dans les lieux où l'on

» a beaucoup de reculée pour les voir. Mais il ne » s'enſuit pas que cette augmentation puiſſe être » portée aux excès dont on a parlé ci-devant.

» Il eſt encore à obſerver que la ſculpture, à moins » qu'elle ne ſoit placée dans l'intérieur d'un apparte- » ment, demande à être de la *proportion* de ſix pieds; » elle repréſente preſque toujours la nature nue en » tout ou en partie : or, la nature elle-même, dépouillée » de vêtemens, paroît plus petite qu'elle ne l'eſt en » effet. D'ailleurs la *proportion* de ſix pieds n'eſt » pas hors de la nature, & le ſculpteur eſt toujours » ſuppoſé devoir repréſenter la nature la plus belle.

» Nous convenons que, dans un bâtiment très- » vaſte, il peut être avantageux, & même, ſi l'on » veut, néceſſaire d'augmenter la proportion des » figures : mais on ne doit pas en conclure qu'on » puiſſe étendre cette licence juſqu'à la diſproportion » qu'il y a entre une ſtatue de ſix pieds, & une de » dix-huit, ou même de vingt-cinq, c'eſt-à-dire, » neuf ou ſeize fois plus volumineuſe. Eſſayons de » trouver une *proportion* raiſonnable qui concilie à » la fois quelque rapport avec la nature humaine » & la loi qu'on croit impoſée par le goût d'obſerver » quelque relation avec le colloſſal de l'édifice. Mais » ne perdons point de vue que tout bâtiment eſt fait » pour être préſenté à des hommes accoutumés à juger » de la grandeur de leurs ſemblables à toutes ſortes » de diſtances ; de ſorte que ſi l'on employe des » figures colloſſales, ils les jugeront toujours telles » à quelque diſtance, à quelque hauteur qu'elles » puiſſent être. Si nous prenons des dimenſions plus » grandes, ce n'eſt donc pas dans la vue de les

» tromper, mais afin que les beautés dont la ſculpture » eſt ſuſceptible ne ſoient pas perdues par le trop » grand éloignement.

» On conviendra que, dans une nef d'environ » quarante-deux pieds, telle que celle de l'égliſe » Saint-Sulpice, des figures de ſix pieds ſeroient ſuffi- » ſantes. Il eſt vrai que M. Bouchardon leur a donné » quelque choſe de plus : mais il eſt vrai auſſi qu'elles » paroiſſent un peu fortes, lorſqu'on ne prend pour » reculée que la largeur de la nef; à plus forte » raiſon, ſi on les regardoit du milieu du chœur où » elles ſont placées. La nef de Saint-Pierre de Rome » eſt le double de celle-ci. Quelle ſera donc la *pro-* » *portion* des figures qui y conviendroit?

» Si l'on cherche une règle pour la fixer, dans le » problême d'optique dont juſqu'ici on a fait uſage, » on trouvera des *proportions* monſtrueuſes, ſur-tout » pour celles qui ſeront placées à diverſes hauteurs, » ainſi qu'on l'a fait voir. Si on la cherche dans la » perſpective, on trouvera qu'il faut doubler la gran- » deur de la figure dans une diſtance double, pour » avoir la même apparence. Mais comme il faut ob- » ſerver en même temps que nous combinons natu- » rellement la grandeur de l'image de la figure avec » la diſtance où nous la voyons, & que par conſé- » quent ſi la figure eſt grande, nous la jugerons » telle; que d'ailleurs s'il eſt vrai qu'on pourra voir » cette figure de la plus grande diſtance que donne » la nef, on pourra la voir auſſi de pluſieurs points » beaucoup plus prochains; qu'en même temps donc » que celui qui ſeroit placé au point le plus éloigné » n'y trouveroit peut-être rien d'exceſſif, celui qui

» s'en trouveroit plus proche ſeroit choqué d'une
» auſſi grande diſproportion avec la nature humaine;
» il s'enſuit qu'il faut prendre un milieu entre la
» grandeur de ſix pieds & celle de douze; c'eſt-à-
» dire, que les figures ſeroient d'une grandeur con-
» venable, ſi elles avoient neuf pieds; que celui qui
» les verroit de près excuſeroit leur grandeur à cauſe
» du lieu vaſte où elles ſont placées, & que celui
» qui les verroit du point le plus éloigné ſentiroit que
» ſi elles lui paroiſſent ſuſceptibles de pouvoir être
» plus grandes, c'eſt parce qu'il en ſeroit fort éloigné.
» Cette diminution l'aideroit à juger de la grandeur
» de l'eſpace, & il concevroit ſur le champ que
» l'égliſe eſt d'une grandeur extraordinaire. L'effet
» qui en réſulteroit, ſeroit l'étonnement que produit
» toujours la majeſté de l'édifice; étonnement qu'ont
» droit d'exciter les grandes choſes, & que l'on
» n'éprouve dans Saint-Pierre de Rome, qu'après des
» réflexions qui ſuivent l'examen des détails.

» Mais quelle que ſoit la grandeur que l'on voudra
» fixer aux figures, c'eſt-à-dire, ou la proportion
» que nous propoſons, ou même une plus grande
» encore, il ſera toujours ridicule de l'augmenter
» à meſure qu'elles s'éléveront. Ces figures ſont, en
» quelque manière, les habitans fictifs de cet édifice,
» & ne doivent point grandir, à quelqu'étage qu'on
» les place. Il en eſt de même des figures que les
» peintres exécutent dans les plafonds; elles doivent
» être aſſujetties à la grandeur donnée des figures
» d'en-bas ».

Nous aurions craint d'affoiblir les raiſonnemens de M. Cochin, en les abrégeant. D'autres, peut-être,

défendront contre lui, dans l'occaſion, la pratique des grands artiſtes qu'il combat; nous nous permettrons ſeulement quelques légères réflexions.

Comme on a ſoumis l'architecture à des proportions rigoureuſes, il ſeroit à deſirer, ſans doute, qu'on pût y ſoumettre de même les figures ſculptées ou peintes dont elle peut être accompagnée. Etablir que ces figures, à quelque diſtance qu'elles ſoient placées, doivent tracer dans l'œil une image égale à celle qu'y traceroit une figure humaine vue d'une diſtance modérée, c'eſt conſidérer ſeulement ces figures relativement au ſpectateur, & non relativement à l'architecture qu'elles décorent. Il ſeroit peut-être d'ailleurs plus juſte d'établir que la figure la plus voiſine de l'œil dans un édifice étant une fois donnée, les autres, à quelqu'élévation qu'elles ſoient placées, doivent tracer dans l'œil une image égale. Mais il reſtera toujours à déterminer la proportion de la première figure relativement aux dimenſions de l'édifice.

Tant qu'on n'aura pas déterminé les proportions dont il s'agit ici, comme on a réglé celles des ordres d'architecture qui reſtent toujours invariables dans toutes les dimenſions qu'ils peuvent recevoir, les ſculpteurs ou architectes n'auront pour regle que le goût dans la grandeur qu'ils donneront aux figures dont l'architecture peut être accompagnée, & le goût laiſſe toujours quelque choſe d'arbitraire.

Si les figures paroiſſent trop fortes au fronton du Luxembourg, & au portail de Saint-Gervais, ce n'eſt pas relativement au ſpectateur, mais relativement à l'architecture qu'elles accompagnent. C'eſt de même, relativement à l'architecture, que des

figures de dix pieds de haut paroîtroient trop grandes à côté de colonnes hautes de douze pieds. Ce n'eſt donc pas relativement à la proportion de la figure humaine, mais relativement à la proportion de l'édifice que les ſtatues décorent, qu'elles ſont trop petites ou trop grandes.

Il n'eſt pas donné à la peinture d'hiſtoire, encore moins à la ſculpture, de faire illuſion, & d'être priſes pour la nature elle-même. Il ne faut donc pas regarder les figures ſculptées qui accompagnent un édifice, comme de véritables figures humaines, mais comme des objets de décoration qui deviennent des membres de cet édifice, & qui doivent être proportionnés au corps entier. C'eſt ce qu'ont penſé les illuſtres artiſtes qui ont décoré la Baſilique de Saint-Pierre de Rome. Les figures doivent être colloſſales dans un édifice colloſſal.

Un bénitier eſt en même temps, dans une égliſe, un uſtenſile & un objet de décoration qui fait partie de l'égliſe elle-même. Comme objet de décoration, un bénitier ordinaire, qui ne ſe ſeroit élevé qu'à la hauteur de la main d'un homme de taille commune, produiroit un effet meſquin dans l'égliſe de Saint-Pierre, & c'étoit de la décoration que les artiſtes devoient s'occuper, ſauf à ſuppléer par quelqu'autre moyen à l'uſtenſile. Ils ont donc donné au bénitier une proportion relative à la dimenſion colloſſale du temple; ils ont ſuivi le même principe dans tous les autres objets de décoration, & ils ont été généralement applaudis.

On voudroit du moins que, dans un édifice colloſſal, à raiſon que les figures ſont placées à une plus

grande élévation, on en diminuât la dimenſion au lieu de l'augmenter : il réſulteroit de ce principe que, dans un édifice colloſſal, les figures les plus baſſes étant colloſſales elle-mêmes, les plus élevées ne ſeroient que des figurines.

Mais une figure même dont la dimenſion ne ſeroit que médiocrement exagérée, & qui ſeroit placée à une très-grande élévation, ne paroîtroit aux yeux des ſpectateurs qu'une petite figure, ou plutôt un ornement meſquin dont il ne pourroit déterminer la forme. Sans doute les détails d'une figure éloignée du ſpectateur, en la ſuppoſant même colloſſale, ne doivent pas être apperçus comme ceux d'une figure qui eſt pour ainſi dire ſous les yeux; mais ſi l'on ne peut pas diſtinguer aux moins les grandes formes, celles qui déterminent l'eſſence de l'objet, ſi l'on peut à peine ſe décider ſur ce que cet objet repréſente, autant vaut ſupprimer cette inutile décoration.

La dégradation perſpective des figures dans un tableau, eſt une loi rigoureuſe & dont il n'eſt pas permis de s'écarter. L'objet de l'art de peindre eſt d'offrir les apparences de la nature viſible : il n'en eſt pas de même de l'architecture : ſi elle eſt un art d'imitation, c'eſt ſous un rapport très-différent de celui de la peinture, & abſolument étranger à la queſtion qui nous occupe. Relativement à cette queſtion, nous pouvons dire que l'architecture eſt un art qui ſe montre comme art, & non comme imitation des apparences naturelles; il ne ſe cache pas, il ne cherche à faire aucune ſorte d'illuſion : ce qu'il produit ne doit pas ſembler autre choſe que ce qu'il produit; ſes portes ſont des portes; ſes colonnes, des colonnes;

ſes ſtatues, des ſtatues, & rien autre choſe. Sa fin eſt de ſatisfaire à cet égard le ſens de la vue par de bonnes *proportions*; & il ne les ſatisferoit pas, en lui offrant des ſtatues qui, par leur foible *proportion*, ne ſeroient que difficilement reconnues pour ce qu'elles ſont, ou qui ne s'accorderoient pas avec les autres parties de l'édifice.

On nous dit que *l'expérience a appris à tous les hommes à juger des diſtances*, que *nous ſommes accoutumés à juger de la grandeur de nos ſemblables, quelqu'éloignés qu'ils ſoient de nous.* Ces principes ne font rien à notre ſujet, puiſqu'il eſt reconnu que les architectes, & les artiſtes qui les ſécondent, ne ſe propoſent pas de faire illuſion. Nous conviendrons que ſi notre vue nous trompe ſans ceſſe, notre raiſonnement, même involontaire, diſſipe à l'inſtant l'erreur qu'elle nous cauſe. Il nous arrive ſouvent de prendre pour un chat ou pour un oiſeau un couvreur qui eſt ſur un toît; de prendre pour un petit animal un homme qui eſt loin de nous dans la campagne: mais dès l'inſtant même que nous reconnoiſſons l'objet, le raiſonnement détruit notre première erreur, & nous voyons l'homme, quoique fort diſtant de notre vue, dans la *proportion* humaine. Il n'en ſeroit pas de même d'une ſtatue; le raiſonnement qui nous dit qu'un homme eſt haut de cinq à ſix pieds, ne nous dit rien ſur la hauteur d'une ſtatue, parce que cette hauteur peut varier au gré de l'artiſte. Si donc par une erreur de la vue, ou plutôt par les loix de la viſion, elle nous paroît petite, ce premier jugement ne ſera pas redreſſé par la raiſon, & nous continuerons d'être choqués de ſa petiteſſe.

Si les dimenſions d'une figure qui accompagne quelque partie d'un édifice doivent être proportionnées à celles de l'architecture, il faut admettre qu'une très-grande archivolte doit ſupporter de très-grandes figures, ſans quoi il n'y auroit plus d'accord entre les deux arts qui ſe ſont aſſociés. Une figure qui ſurmonte une très-grande archivolte doit être à cette archivolte ce que ſeroit une figure d'une moindre *proportion* à une archivolte plus petite elle-même. L'œil accoutumé à cet accord ſeroit bleſſé s'il ne le trouvoit plus, & la figure que, vue ſéparément, il jugeroit d'une très-bonne dimenſion, lui ſembleroit alors d'une petiteſſe meſquine. De même, une grande niche ſeroit mal remplie par une figure qui ne lui ſeroit pas proportionnée. On propoſe d'y mettre un grouppe au lieu d'une ſeule figure; mais ce remède ſeroit impuiſſant, parce que la hauteur de ce grouppe s'accorderoit mal avec celle de la niche. D'ailleurs comme l'œil aime à embraſſer un tout-enſemble, ſi les figures de ce grouppe ſembloient petites relativement au tout-enſemble de l'édifice, elles produiroient le mauvais effet de ces figurines dont ſont ridiculement ornés nos édifices gothiques.

Paſſons à la diminution propoſée des figures à meſure que, placées à une plus grande hauteur, elles ſont plus diſtantes de l'œil. Si dans un édifice très-élevé, on diminuoit la *proportion* des figures à meſure qu'elles s'éloignent de l'œil, on finiroit par ſurmonter l'édifice de figurines qui contraſteroient déſagréablement avec la maſſe colloſſale qui leur ſerviroit de ſoutien. Les anciens, dans les colonnes ſculptées en bas-relief, ont augmenté la *proportion* des figures à meſure

qu'elles

qu'elles s'éloignoient de l'œil. On leur a reproché ce vice de perſpective ; mais on leur auroit reproché un vice de bon ſens, s'ils avoient, au haut de leurs colonnes, ſculpté des figures dont le ſpectateur n'auroit pu jouir ; on auroit demandé pourquoi ils ſe ſeroient donné tant de peine pour faire un travail inutile.

Les plafonds ne ſuivent pas tout-à-fait les mêmes loix que les ſtatues; ils ſont ſoumis, comme les tableaux, aux loix de la perſpective : mais c'eſt au jugement de l'artiſte à déterminer la dimenſion des premières figures, celles qui occupent le premier plan. On pourroit dire qu'ainſi que les ſtatues, elles doivent s'accorder avec le colloſſal de l'édifice : mais un autre motif exige encore qu'elles ſoient d'une grande dimenſion.

Les plafonds, & ſurtout les coupoles, repréſentent des ſcènes céleſtes, & ſont ſuſceptibles d'une élévation fictive très-conſidérable. Si, parconſéquent, les premières figures ſembloient au ſpectateur n'avoir que la *proportion* humaine, les autres éprouvant une diminution graduelle & perſpective, en raiſon de leur éloignement, les plus enfoncées deviendroient d'une petiteſſe extrême, & cette partie des plafonds qui, ſuivant l'obſervation de M. Cochin, fait ordinairement le plus de plaiſir au ſpectateur, ne ſeroit plus compoſée que de petits objets incapables de lui plaire.

Dans un plafond, les grouppes du premier plan peuvent être regardés comme des *repouſſoirs* : c'eſt la partie la plus enfoncée qui eſt le centre de la machine; c'eſt elle qui brille de la plus grande lumière; c'eſt elle qui attire les regards; c'eſt vers elle qu'on

doit être appellé, comme on l'eſt ordinairement vers le milieu d'un tableau qui eſt le principal foyer de la compoſition. Réduire le centre d'une coupole à n'être occupé que par des figures indéciſes, & même en quelque ſorte imperceptibles, ce ſeroit faire la même faute d'ordonnance que ſi, dans un tableau, on rejettoit ſur les coins le ſujet principal, & qu'au milieu de la toile, il n'y eût qu'un lointain perdu dans la vapeur. Le moyen d'éviter cet inconvénient dans les plafonds, c'eſt de donner, aux figures voiſines de la partie la plus éloignée de l'œil, une aſſez grande *proportion* pour qu'elle porte ſur la rétine une image ſuffiſante, & par conſéquent les figures du premier plan, auront une *proportion* colloſſale. Ce raiſonnement autoriſe aſſez les peintres qui ont ſuivi la pratique du Corrège.

M. Cochin avoue qu'il n'exiſte aucun exemple par lequel on puiſſe démontrer le bon effet que produiroient les premières figures d'un plafond réduites à la dimenſion ordinaire de l'homme : c'eſt avouer que tous les artiſtes qui, depuis la renaiſſance des arts, ont été chargés de peindre des plafonds, & qui ont dû, plus que tous les autres, méditer ſur les loix de ces machines pittoreſques, ont ſenti ou cru ſentir qu'elles exigeoient, ſur les premiers plans, des dimenſions ſupérieures à celles de la nature. Il faut obſerver qu'en général ces artiſtes ont été les plus célèbres de leur tems & de leur pays, & qu'ils ont même été ſouvent appellés de loin, ſur leur réputation, par des Princes étrangers, pour faire de grands ouvrages.

Je crois d'ailleurs qu'il exiſte quelques plafonds dont les figures ont été trouvées trop petites ; ma

mémoire ne me permet pas de l'affirmer : mais il eſt certain qu'on a fait ce reproche à des tableaux quand ils ont été placés à une trop grande élévation.

On ne peut ſavoir ſi les Grecs, dans les peintures dont ils couvroient les murailles, ont fait des figures colloſſales ; mais on ſçait que leurs plus célèbres ſculpteurs ſe ſont illuſtrés par des colloſſes placés dans des temples qui n'avoient pas une très-vaſte étendue. Ce peuple aimoit le grand, dans les idées, dans les formes, dans les dimenſions. Les héros d'Homère avoient une force ſur-humaine & on ne peut guère s'empêcher, en liſant ce poëte, de leur donner une taille au-deſſus de l'humanité : l'imagination de Bouchardon les lui repréſentoit comme des colloſſes. Les Dieux, ſupérieurs en force aux héros, devoient être auſſi d'une plus grande *proportion*. La ſtatue colloſſale d'une divinité en impoſoit bien plus aux ſpectateurs, & s'accordoit mieux avec leurs idées, que n'auroit fait une ſtatue de taille humaine. N'en peut-il pas être de même des objets de notre vénération repréſentés dans nos temples ? Sans doute, ſi quelques-uns de nos critiques modernes pouvoient voir les chefs-d'œuvre de Phidias, ils ne lui pardonneroient pas d'avoir fait un colloſſe de ſon Jupiter Olympien, & voudroient qu'il ſe fût réduit à faire un Jupiter de ſix pieds : mais ce n'étoit pas ainſi que la grande imagination du ſtatuaire s'étoit repréſenté le dieu qui ébranle l'Olympe d'un mouvement de ſes ſourcils.

Ajoutons que vouloir réduire à la *proportion* de ſix pieds, *toutes les ſtatues qui ne ſont point dans l'intérieur des appartemens*, c'eſt condamner à une *proportion* meſquine celles qui doivent faire l'ornement

des grandes places ; c'eſt rendre inutiles toutes celles qui devroient être établies à une très-haute élévation. Diſons encore que ſi l'on veut réduire à une foible *proportion* toutes les ſtatues très-éloignées de la vue, il ne ſera plus néceſſaire d'en charger des ſculpteurs habiles : le premier valet qui ſe ſera exercé l'hiver à modeler des figures de neige, aura tout le talent requis pour fabriquer une ſtatue qui ne pourra être jugée.

» En même tems, dit M. Cochin, que celui qui » ſeroit placé au point le plus éloigné de la nef d'une » égliſe, ne trouveroit peut-être rien d'exceſſif dans » une ſtatue, celui qui s'en trouveroit plus proche, » ſeroit choqué d'une auſſi grande diſproportion avec » la nature humaine ». La réponſe à cette objection, c'eſt que ſi la ſtatue n'a rien d'exceſſif pour celui qui en ſera près, elle paroîtra petite à celui qui en ſera loin ; & que dans un lieu vaſte, le nombre des ſpectateurs éloignés de la ſtatue ſera le plus conſidérable. Nous nous en tiendrons à notre principe ; c'eſt qu'une ſtatue doit être conſidérée comme un ornement, comme une partie de la place ou de l'édifice où elle ſe trouve, & exciter un ſentiment de plaiſir dans l'ame de ceux qui ne font encore qu'y entrer : car la place ou l'édifice qui fait un tout avec la ſtatue doit plaire dès le premier aſpect, & avant qu'on en puiſſe examiner les détails. Le ſentiment du plaiſir naît de la juſteſſe des *proportions* : pour qu'un édifice, qu'on doit regarder comme un corps, plaiſe à la première vue, il faut que ſes membres lui ſoient proportionnés, & les ſtatues qui le décorent font partie de ſes membres.

Les figures, dit-on, ſont les habitans fictifs des lieux où elles ſont placées : elles doivent donc être colloſſales dans des habitations colloſſales, & celles qui, dans ces habitations, ſont placées à une grande élévation doivent augmenter de *proportion* à meſure qu'elles s'élèvent, pour paroître encore colloſſales, quoiqu'apperçues d'une grande diſtance.

On nous accorde que, dans un édifice colloſſal, les figures peuvent avoir juſqu'à neuf pieds de *proportion*. Dès qu'on veut bien condeſcendre à nous accorder ainſi quelque choſe d'arbitraire, on nous rend la liberté de laiſſer juges de cet arbitraire & le Corrège, & tous les habiles peintres qui ont ſuivi les principes qu'il leur avoit indiqués, & tous les célèbres ſtatuaires qui ont conſacré leurs talens à la décoration des grands édifices : car comment oſerions-nous oppoſer notre ſentiment arbitraire, au ſentiment, à la réflexion, à l'expérience de tant de maîtres ?

Il s'agit ici d'une queſtion de goût. Bien des perſonnes ſe ſentiront portées à en laiſſer plutôt la déciſion à l'autorité d'artiſtes en grand nombre, & célèbres par des ouvrages dans le genre dont on diſpute, qu'à un artiſte plein de goût, il eſt vrai, & juſtement célèbre lui-même ; mais par de petits ouvrages. Elles pourront ſoupçonner que l'habitude de compoſer des figures de deux ou trois pouces de *proportion* tout au plus, a fait que ſes yeux ont été bleſſés à l'aſpect des *proportions* colloſſales. (L)

PRONONCER (verbe actif.) Les moyens par leſquels les arts imitent & expriment les apparences de la nature forment le langage des arts. Puiſque les

arts ont un langage, ils *prononcent* donc ce qu'ils veulent dire. Les arts parlent aux yeux, ils parlent à l'esprit, ils parlent au sentiment : ils ont donc un langage, ils peuvent donc *prononçer*. Toutes ces expressions qui appartiennent proprement à la parole, mais qui ont été métaphoriquement transportées aux arts, ont une justesse analogique.

L'artiste ignorant ou trop timide, ne fait en quelque sorte que balbutier le langage de l'art; il ne *prononce* pas. L'artiste savant a la juste hardiesse que lui inspire la science; il *prononce* bien. Quelquefois l'artiste est présomptueux, sans être habile; il *prononce* hardiment, fortement, mais pour dire des sottises, & il ne manque pas de trouver des gens qu'il rend dupes de son assurance, ce qui est, dans tous les genres, l'avantage du parleur effronté.

On *prononce* le trait, on *prononce* les formes, quand on rend le trait avec netteté, les formes avec justesse & d'une manière assurée. On peut dire aussi que l'expression, que l'effet sont bien *prononcés*, quand l'expression est rendue sans équivoque, quand l'effet est fermement accusé. L'indécision dans le caractère est un défaut, il doit être bien *prononcé*.

Une touche *prononcée* donne aux imitations de l'art le piquant, la vie, le caractère qu'elles doivent avoir : une touche molle, indécise est un témoignage de l'indécision qui étoit dans l'esprit de l'artiste.

L'orateur qui parle dans une nombreuse assemblée *prononce* avec une exagération que rend nécessaire le besoin de se faire entendre : dans une assemblée moins nombreuse il suffit de *prononcer* haut; dans un cercle étroit, on se contente de *prononcer* nettement.

Il en eſt de même des ouvrages de l'art. Un plafond, un tableau qui ſera placé loin des yeux du ſpectateur, doit être *prononcé* avec exagération dans les ormes, dans l'expreſſion, dans l'effet. Un tableau qui doit être vu d'une diſtance moyenne, ſera fièrement, fortement *prononcé*. Un tableau de cabinet ſera *prononcé* purement & avec préciſion.

On ne pardonne pas à un homme dans la ſociété de *prononcer* trop haut, trop fortement : mais dans l'art, on ne hait pas un ouvrage de cabinet qui eſt *prononcé* plus fort qu'il ne faut : cette ſorte de défaut annonce que l'auteur eſt capable de réuſſir dans un genre plus grand que celui qu'il a traité, & on l'en eſtime davantage. Le ſens de l'ouïe eſt bleſſé par des ſons trop hauts ; celui de la vue peut ſupporter ſans peine quelqu'exagération dans le contour, dans l'effet & dans la touche.

L'oreille s'approche pour entendre des diſcours foiblement & mollement *prononcés* : une *prononciation* foible & molle, dans les ouvrages de l'art, ne dit rien aux yeux ; avant de les fixer, il faut ſavoir les appeller, & pour les appeller, il faut leur parler un peu haut. (L)

PROPRE (adj) On peut peindre *proprement* & peindre froidement.

La *propreté* ſuppoſe dans la pratique de la peinture, un ſoin & même une recherche qui s'étend ſur le choix des couleurs, ſur leur préparation, & ce ſoin eſt louable.

Mais ſi la *propreté* tient plus de place qu'elle n'en doit tenir, dans l'idée que le peintre a de ſon art,

ſi le ſoin qu'exige cette propreté embarraſſe la marche de l'imagination, ſi elle refroidit l'inſpiration du génie, l'Artiſte trop occupé de peindre proprement, reſſemble à l'homme qui, empêtré (ſi l'on peut s'exprimer ainſi) dans ſa parure, n'oſe preſque marcher, pour ne pas en déranger l'économie.

S'il faut donc recommander la propreté qui regarde le choix des couleurs, les ſoins de leur préparation & celui des uſtenſiles qui ſervent à les employer; ſi l'on peut même recommander aux peintres une *propreté* générale qu'ils ſont accuſés de trop négliger; il faut les prévenir des inconvéniens d'une propreté trop recherchée dans leur travail, qui, devenue habituelle, ne peut manquer de refroidir leurs ouvrages.

Dans les vertus même les plus eſſentielles, il en eſt dont l'excès a des inconvéniens ſenſibles; il faut y mettre une meſure & cette meſure juſte eſt, en quelque façon, la vertu des vertus. (*Article de M. Watelet*)

PUR (adj.) PURETÉ (ſubſt. fem.) La *pureté* ſe rapporte au deſſin : c'eſt une qualité ſupérieure à la correction. L'abſence de fautes conſtitue celle-ci; mais la *pureté* ſuppoſe l'élégance & la beauté. L'antique eſt *pur*; on n'oſeroit accorder le même éloge à bien des maîtres, qu'on ne peut accuſer d'incorrection.

PYRAMIDE (ſubſt. fem.) Ce mot eſt dérivé du Grec πῦρ, qui ſignifie le feu. Tout le monde connoît à peu-près la forme des *pyramides* d'Egypte; leur baſe large & leur ſommet aigu repréſentent aſſez bien la figure qu'affecte la flamme en s'élevant, & c'eſt à cette figure qu'elles doivent leur nom.

Les règles claſſiques de la peinture aſſujettiſſent à cette même figure la compoſition des tableaux d'hiſtoire, ſoit dans ſon enſemble, ſoit dans chaque grouppe en particulier. On veut qu'elle ait beaucoup plus de bâſe que de pointe; on prononce que la forme droite ou circulaire feroit un effet monſtrueux dans un tableau. S'il faut admettre cette règle comme une loi inviolable, il faut auſſi condamner, comme des tableaux monſtrueux, de très-beaux ouvrages de Raphaël, un grand nombre de ceux du Pouſſin, & ſurtout ſes fameux tableaux des ſacremens.

La célèbre peinture antique de la nôce Aldobrandine, celles qui ont été découvertes dans les fouilles d'Herculanum, les écrits de Pauſanias & de Pline, ne prouvent pas que les Grecs aient connu le principe de la *pyramide* pittoreſque. Auſſi les grands partiſans de toutes nos petites conventions n'héſitent-ils pas à prononcer que les peintres des beaux ſiècles de la Grece, malgré toutes les beautés qu'ils devoient réunir & qui n'étoient pas apparamment moins ſublimes dans leurs ouvrages que dans ceux des ſtatuaires, étoient fort inférieurs à nos peintres modernes. Par ce même principe, Antoine Coypel, le grand *pyramideur*, doit avoir la ſupériorité ſur le Pouſſin & même ſur Raphaël.

On a bien voulu diſpenſer de la figure *pyramidale* les compoſitions des peintres de bambochades & de ſujets pris dans la vie commune. Il ſemble que, pour les dédommager de l'infériorité de leur genre, on ait conſenti à leur permettre de n'imiter que la nature.

Il a bien fallu accorder la même diſpenſe aux

peintres de vues & de payſages, parce que dans ces genres, il eſt trop rigoureuſement démontré que la vérité s'accorde rarement avec la règle des *pyramides*. (L)

PYRAMIDER (v. neutre.) On dit, *cette compoſition*, *ce grouppe*, *pyramide bien*. On peut dire auſſi. « Les peintres qui ſe ſont fait un nom depuis la » dégénération de l'art, entendent bien mieux que » les plus grands maîtres, l'art de faire *pyramider* ». On peut dire encore : » il ſeroit difficile de citer des » peintres qui aient mieux entendu qu'Antoine Coypel » à faire *pyramider* leurs compoſitions ». Et l'on pourroit ajouter : « ſi la règle de faire *pyramider* les com» poſitions pittoreſques eſt un des grands principes » de l'art, il n'eſt aucun maître qui mérite mieux » d'être conſulté que Coypel pour cette partie capi» tale ; & ſi l'on avoue qu'il eſt celui de tous les » maîtres qui ait le mieux connu & le mieux prati» qué cette partie ſi importante, on doit convenir » auſſi qu'il eſt le plus grand maître qui ait paru » depuis la renaiſſance de la peinture, & que ſur» tout il eſt bien ſupérieur à Raphaël & aux artiſtes » contemporains de ce peintre célèbre ». (L)

Q

QUALITÉ (ſubſt. fem.) Quoiqu'il y ait des *qualités* propres à l'exercice des beaux arts, il ne faut pas adopter le préjugé ſi rebattu, qu'il en exiſte de ſpéciales pour chacun d'eux. On ne ceſſe cependant de répéter qu'il faut être né poëte, & qu'il faut être né peintre. Cette aſſertion charmante en vers eſt, dans le ſens rigoureux, une idée fort déraiſonnable. La nature nous a tous faits laboureurs. Elle a donné, il eſt vrai, l'imagination & l'intelligence à quelques hommes qui, par-là, ſont devenus propres à diriger leurs ſemblables, à les inſtruire, & à mettre leurs paſſions en mouvement. De ces dons particuliers à quelques individus, ſont nés les talens divers dont les eſpèces ſe ſont modifiées ſelon les différentes circonſtances des tems, des climats & des eſprits qui s'en ſont occupés. Ainſi, un homme né avec une imagination brillante, une ame ſenſible, une perception délicate & rapide, a pu être orateur comme poëte. Et ſi, à ces dons, il a joint une adreſſe de main propre à exprimer pour les yeux ce qu'il avoit conçu, au lieu d'être orateur ou poëte, cet homme a pu devenir ſtatuaire ou peintre.

C'eſt la réunion de l'intelligence avec la diſpoſition de la main, qui peut faire un artiſte; c'eſt ce qui le caractériſe & le diſtingue de l'orateur & du poëte. Auſſi cette définition doit-elle naturellement diviſer tout ce que nous avons à dire ſur les *qualités* que demandent les beaux-arts.

Avant que d'entrer dans les détails que nous méditons ſur cette matière intéreſſante, il eſt bon de prouver, en peu de mots, que cette phraſe (1), *il faut être né peintre*, eſt démentie par la marche lente & pénible de l'*art*, & par la barbarie & le peu d'effet de ſes premiers eſſais.

Cette expreſſion hardie ſeroit encore plus applicable à la poéſie & à l'éloquence ; car malgré les incorrections que l'ignorance des premiers tems laiſſoit dans les diſcours, & les poéſies des hommes qui s'en ſont d'abord occupés, ils ont dû jouir d'une ſupériorité marquée, & produire des impreſſions victorieuſes au ſein des premières ſociétés.

Quant à l'art, il n'eſt pas poſſible d'adopter le fait avancé par Platon (2) : ſavoir, *qu'il ſe voyoit en Egypte des ouvrages de peinture & de ſculpture faits depuis dix mille ans, qui n'étoient ni plus, ni moins beaux que ceux du temps où il vivoit.* Tant de vérités démentent cette aſſertion, ſans parler des preuves non-récuſables que nous en donnent les bronzes égyptiens que l'on poſſède encore, que nous ne nous y arrêterons pas (3).

---

(1) Wattelet, poëme ſur la peinture.

(2) Plat. Loix, l. 2.

(3) Voyez ce qui eſt dit ſur les obſtacles qui s'oppoſoient aux progrès des arts chez les Egyptiens, dans l'article PEINTURE, ſous le titre : *Peinture des Egyptiens*, & dans le premier article SCULPTURE, ſous le titre : *Sculpture chez les Egyptiens.* Il faut diſtinguer entre les bronzes & autres ouvrages égyptiens qui nous reſtent, ceux qui ont été faits ſous la domination des rois Grecs, ſucceſſeurs d'Alexandre, & qui ne prouvent rien contre ce qui a été avancé par Platon. Au contraire, le paſſage du philoſophe peut

Le vrai, c'eſt que l'*art* n'a pu ſe montrer avantageuſement, & n'a pu plaire, qu'après les efforts raſſemblés de l'induſtrie humaine; efforts ſoutenus pendant une ſuite de ſiècles. La peinture & la ſculpture, portées au genre ſublime, ſont plus loin de toutes les diſpoſitions que l'homme peut apporter pour l'imitation, que les dons naturels pour la parole, ne ſont éloignés des talens perfectionnés du poëte & de l'orateur.

Les nations les plus ſauvages ont eu leurs chantres, leurs légiſlateurs & leurs prophêtes; & quelquefois ſans avoir eu de communication les unes avec les autres. Mais l'art, né en un lieu, & ſouvent du haſard, n'a pu ſe répandre & croître en force & en beauté, ſans avoir été perfectionné par des générations ſucceſſives & fort multipliées.

Faut-il s'en étonner? Pour montrer des objets palpables, & les choiſir avec une délicateſſe qui les rende propres à charmer, nous devons raſſembler tant

---

aider à faire cette diſtinction. La loi d'Egypte qui défendoit aux artiſtes de s'écarter en rien de ce qu'avoient fait leurs prédéceſſeurs, explique l'état d'immobilité qu'éprouvèrent les arts dans cette contrée. Enfin, ſuivant les règles de la ſaine critique, le témoignage de Platon qui avoit vu l'Egypte, qui avoit pu y comparer avec les gens du pays les ouvrages qui paſſoient pour avoir une grande antiquité, & ceux qui ſe faiſoient ſous ſes yeux, ce témoignage, dis-je, a plus de poids que les conjectures contraires que pourroient ſe permettre les modernes, & ſuffit pour leur interdire ces conjectures. On peut ſeulement ne pas prendre à la rigueur le terme de dix mille ans donné par Platon aux anciens ouvrages de l'Egypte, & regarder ce terme comme l'expreſſion d'une antiquité très-reculée. (*Note du Rédacteur.*

de *qualités* ! O hommes, ô artiſtes vous-mêmes, ne perdez jamais de vue que leur réunion complette ne peut ſe rencontrer dans le même individu. Ainſi, ne blâmez pas ſi aigrement les défauts ſans nombre des meilleures productions des arts; & ne vous découragez pas, parce que vous ſentez une impoſſibilité phyſique d'atteindre à la perfection.

Une imagination ardente, avec le jugement le plus exquis; une mémoire ſûre & préſente, avec la crainte continuelle de ſe former d'après le ſentiment particulier des autres artiſtes; une grande adreſſe de main, avec la défiance d'opérer plus par elle que par ſes yeux & par ſon ame : telles ſont les premières *qualités*, pour ainſi dire incompatibles, que l'artiſte, pour être parfait, devroit pourtant raſſembler.

La plus heureuſe facilité pour inventer, peut ne produire rien de vrai, rien de ſolide, ſi la plus ſaine raiſon ne diſpoſe, n'arrange, n'exécuté. D'un autre côté, la méthode & l'ordre les plus exacts, l'imitation la plus préciſe des individus, peuvent ne montrer que des ouvrages inſipides, ſi le génie ne les a pas d'abord enfantés.

.....*Invente, tu vivras.* (1)

Il eſt une *qualité* diſtincte du jugement & de l'imagination : c'eſt la ſenſibilité de l'ame. Elle ſeule fait parler les figures ; elle ſeule décèle les paſſions que l'artiſte a voulu exprimer, & en porte l'effet dans l'ame du ſpectateur. O le Sueur, Raphaël, Zampieri,

(1) Le Mierre, poëm. *La peinture.*

Puget, vous étiez nés avec cette ſenſibilité précieuſe : & n'euſſiez-vous poſſédé ni raiſonnement, ni invention, je crois, quand je vois vos ouvrages, que vous euſſiez produit des chefs-d'œuvre par cet art adorable de faire paſſer involontairement votre ame ſur la toile ou ſur le marbre !

Lorſqu'à une imagination fertile, il ſe joint un caractère nerveux, noble & fier; lorſqu'avec un ſentiment vif & perçant, qui pénétre l'ame des objets les plus ſublimes, & de leurs aſpects les plus éclatans, on poſſéde encore le courage propre au travail le plus perſévérant; alors, c'eſt un aigle qui voit, s'élance & atteint toutes les diſtances. Tels furent les dons qu'a raſſemblés le divin Michel-Ange. Mais ce feu dévorant qui l'animoit & le portoit hors de lui, étoit rarement tempéré par la ſage réflexion avec laquelle on calcule la préciſion des formes, des caractères, des couleurs, des effets, & par laquelle on peut jouir à longs traits des paſſions qui ſe liſent ſous les formes de tous les êtres qui reſpirent.

Cet eſprit d'examen propre à détailler la force, la beauté, la grandeur, après avoir établi ce qui doit former un ſcrupuleux enſemble ; cet eſprit, dis-je, eſt ſurtout de l'eſſence de la ſculpture : parce que cette maîtreſſe des beaux-arts doit tout voir, tout calculer, tout montrer, & qu'elle n'a point d'illuſion à produire. La Flore, l'Hercule, l'Antinoüs ne ſont pas des ouvrages de feu & d'imagination ; ce ſont des chefs-d'œuvre de raiſon, de ſcience, de goût & de ſentiment. Le Gladiateur, le Laocoön, l'Apollon ſont des productions du génie; c'eſt-à-dire de l'alliance du talent d'inventer, & de celui de

rendre. La famille de Darius de le Brun, les meilleures productions du Pouſſin, & preſque toutes celles de Raphaël offrent cette réunion.

Quelqu'éloigné que l'art ſoit de la perfection, nous avons dit qu'il n'étoit encore parvenu au dégré qui eſt connu, que par l'aſſemblage des découvertes accumulées de ſiècle en ſiècle. Auſſi les grands artiſtes qui ont paru à la renaiſſance des arts, n'ont pu obtenir auſſi promptement le haut dégré qu'ils ont atteint après deux générations, que par les lumières rapides que leur ont données les ſtatues des Grecs & des Romains.

Mais ces artiſtes les ont étudiées de telle ſorte, que ſans en être les copiſtes ſerviles, ils y ont puiſé les principes du beau, pour l'adapter enſuite au caractère de génie, & aux diverſes *qualités* que la nature leur avoit départies. Et nous avons dit que c'étoit ainſi qu'un artiſte devoit uſer de ſa mémoire & des exemples de ſes maîtres & de ſes prédéceſſeurs, les oubliant en quelque ſorte toutes les fois qu'il inventoit & qu'il copioit le naturel. Nous ne devons, en effet, rien attendre de neuf & de pénétrant de celui qui n'opére pas avec un ſentiment qui lui eſt propre, & qui ſe traîne toujours ſur les traces d'un guide pour marcher dans la route des beaux-arts.

En recommandant aux artiſtes de ne jamais contrarier leurs *qualités* perſonnelles, qu'on n'en infére pas qu'ils doivent s'éloigner toujours du goût des ſtatues antiques, comme l'ont fait pluſieurs artiſtes Flamans, Hollandois, François & Vénitiens. Nous penſons, au contraire, que le peintre d'hiſtoire, & ſurtout le ſtatuaire, ne peuvent mériter des couronnes,

nes, qu'autant qu'ils auront réuni tous leurs efforts pour ne rien faire qui s'éloigne des principes de ces maîtres de la *règle*; récompense que s'attribue si fièrement, par rapport à l'étude d'Homère, l'Ion de Platon. « Je me flatte, dit-il, que ceux qui ont bien » étudié Homère, ne peuvent, sans injustice, me » refuser une couronne d'or.

Quant à la *qualité* qui donne le talent d'exécuter tout ce que l'on a vu, tout ce que l'on a pensé, elle devient nuisible, lorsqu'elle domine exclusivement. (*Voyez les mots* PINCEAU, INSTRUCTION, FAIT.) L'adresse de la main doit bien servir à montrer nos idées, & à les rendre en proportion du goût, du savoir & de la sagacité avec lesquels nous saisissons les finesses & les ensembles; mais c'est une esclave qui ne doit qu'obéir; c'est une meule qui triture le froment, & en fait une farine précieuse: mais si cette meule agit seule, si le grain s'échappe & manque à son mouvement, elle ne produit alors qu'un grès mépriſable.

Heureuse l'école où l'on aura détourné les élèves de l'adoration trop commune pour cette adresse exclusive, & où tout ce que la pratique manuelle a d'utile, ne servira qu'au savoir & à la pensée! Heureux aussi sont ceux qui, sans être obligés de s'occuper de la pratique, la trouvent soumise à leur esprit! C'est par cette *qualité* que le Corrége, Vélasquez, Ribera, Schidone, Salvator-Rose, la Hyre, Bon-Boullongne & Jouvenet obtiennent la plus constante admiration.

Telle est la première classe des *qualités* propres à l'*art*. Hélas! elles deviendront presque nulles, si elles ne sont pas secondées par la santé. Nous savons que

la force du corps eſt utile à tous ; mais l'orateur & le poëte en ſentent moins le beſoin que le ſtatuaire & le peintre. « J'écris ſur la peinture, diſoit Laireſſe » devenu aveugle, parce que je me trouve réduit » à chercher les moyens d'occuper utilement mon » eſprit ». (1) Scarron & beaucoup d'autres ont pu ſe livrer aux lettres malgré leur foibleſſe ou leurs difformités. Milton & Homère devinrent aveugles, & dans leurs élans ſublimes, ils n'en célébrèrent pas moins les héros & les dieux : c'eſt qu'il leur étoit inutile d'unir le méchaniſme par lequel les artiſtes doivent parler aux yeux, aux *qualités* du génie dont l'utilité eſt commune à tous les hommes occupés de remuer les ſens, & de flatter l'imagination.

Il y a des eſprits qui, par une vigueur naturelle, & par le ſeul amour de l'art, peuvent s'élever à un grand dégré d'excellence. C'eſt ainſi que Michel-Ange & Léonard de Vinci ont brillé par la force de leur génie, & par leur paſſion pour l'art. Il en eſt d'autres qui ont beſoin du ſtimulant de l'émulation pour atteindre un but éminent. C'eſt alors une belle *qualité* que d'en être ſuſceptible. Raphaël n'auroit peut-être jamais réſiſté à cet attrait puiſſant qui l'entraînoit vers la volupté, & n'auroit pas abandonné cette manière maigre qu'il avoit priſe chez Pierre de *Pérouſe*, ſi l'ambition d'égaler Michel-Ange ne l'eût animé au point de ſe ſurpaſſer lui-même.

L'émulation ſoutient le courage dans les difficultés

(1) Le grand livre des peintres, par Laireſſe, trad. par M. Jansen, chez Mouard. 1787.

qui ſe rencontrent, pour acquérir le ſavoir utile dans l'exercice des beaux-arts. C'eſt au milieu de ces difficultés que l'amour de l'étude lui-même ſuccomberoit, ſans une noble ambition qui ſeule peut s'oppoſer au dégoût qu'inſpireroit une marche toujours lente aux yeux de l'impatiente jeuneſſe.

Dans l'énumération des *qualités* de l'artiſte, la patience vient ici ſe ranger. Un tableau offre tant d'objets, & une ſtatue tant de faces, qu'il eſt difficile de les étudier, de les parcourir tous, ſans que le feu néceſſaire pour les détails & pour l'enſemble n'en ſoit quelquefois ralenti.

Ainſi, que les hommes qui ſeront foibles, indolens, dominés par l'amour des plaiſirs, qui n'auront qu'une fougue exceſſive & continue, ou un jugement aride, de la maladreſſe, & le défaut de mémoire, n'entreprennent pas de courir la carrière des beaux-arts.

Cependant, telle eſt la marche de la nature, que les avantages naiſſent du ſein même des imperfections, quand elles ne ſont pas toutes réunies dans le même ſujet. Si cette non-réunion de toutes les *qualités* s'oppoſe à la haute excellence de l'*art*, ce ſont auſſi les *qualités* iſolées & fortement prononcées dans l'ame des artiſtes, qui ont produit ſes talens divers, les productions originales, & des exemples utiles pour tous les genres. Le mérite ſaillant s'eſt rencontré ſouvent dans les excès : au lieu que des grandes *qualités* modifiées, tempérées les unes par les autres, l'euſſent exclu quelquefois. Et cependant, convenons que les exagérations ont auſſi leurs charmes. Pour le prouver, promenons nos regards ſur les productions de ce genre,

La galerie de Dusseldorff (1) présente, dans les trente tableaux du chevalier Vander Werff, ce que l'ame la plus tranquille, la plus froide raison, l'œil le plus subtil, & le méchanisme le plus soigné peuvent produire de vraiment enchanteur. Les ouvrages de Vanden Velden, peintre de marine, les jolis sujets familiers de Mieris, de Gérard Douw, de Netscher, &c. Enfin, les fleurs de Van Huysum offrent les talens des fidèles copistes de la nature, & une patience dont les peintres Hollandois ont presque seuls été capables.

La couleur ardente, & les effets piquans de Bassano, de Tintoret, de Jordaens, de Joseph Parrocel : la touche vive & résolue de Caravage, de Salvator-Rosa, sont, comme les bouillantes compositions de Rubens, de Paul Véronese, de Jules Romain, l'effet d'imaginations tellement enflammées, que ni les détails des formes, ni la sévérité des caractères, ni l'exactitude dans l'expression spéciale à chaque sujet, n'ont pu les arrêter un instant.

D'un autre côté, la grande recherche des traits d'esprit, & la scrupuleuse raison ont imprimé une sagesse, un intérêt & une vérité inexprimables dans les ouvrages de le Sueur, du Poussin, & surtout dans ceux du Dominiquin, qui font peu regretter ce dont ils auroient pu être animés par des mouvemens plus hardis, & par les effets les plus pittoresques.

En variant ainsi les talens, les diverses *qualités*

---

[1] Voyez la *galleria dusseldorf*. Bruxelles, 1781. Par M. de Pigage.

ſatisfont les goûts divers. Il n'y a donc pas de mérite excluſif. Par exemple, pour les eſprits vifs & les ſens faciles à émouvoir, les ſujets brillans, les mouvemens variés, & le coloris piquant dont Watteau & Lafoſſe ont animé leurs tableaux, paroîtront préférables aux vérités douces & au fini précieux des Hollandois ou des Allemands. De leur côté, ces talens ſeront recherchés par des ames tranquilles & par des yeux obſervateurs. Les fantaiſies, les idées preſque bizarres des Tintoret & des Tiépolo, partent d'un mérite piquant & d'un goût diſtinctif, que dédaigne ſouvent, & mal à propos, le peintre raiſonneur; mais qu'il ſeroit incapable de produire.

Les progrès que les modernes ont faits dans les parties qu'on appelle pittoreſques, la liberté heureuſe par laquelle ils ont étendu la carrière des talens, ont auſſi étendu les bornes & les jouiſſances de l'art. Et nous avons lieu de croire que, malgré les différens goûts des peintres dont parle Pline, les artiſtes antiques ont cru que, hors les beautés qui tenoient à l'exactitude des formes, & à l'expreſſion des caractères, il n'en exiſtoit plus dans l'art. Ainſi, Michel-Ange, Puget, Bernini; le premier porté à la vigueur des mouvemens & à la puiſſance exceſſive des formes; le ſecond, au ſentiment & au plaiſir de rendre toutes leurs inflexions, & le troiſiéme à des idées piquantes & hardies, auroient eu tous trois des *qualités* perdues pour cette ſuite infinie de tous les plaiſirs que l'art peut procurer.

Nous ne connoiſſons guère dans la ſculpture & la peinture antiques qu'un genre de beautés. C'eſt le genre vraiment ſublime; mais tous les artiſtes qui

n'étoient pas nés avec les *qualités* propres à la préciſion, au grand, & au ſentiment qui ſeuls peuvent y conduire, étoient des hommes abſolument nuls pour l'art : d'où a dû réſulter que les ouvrages des artiſtes inférieurs de l'antiquité ont été au-deſſous de ceux des modernes, qui ne ſe bornant pas au ſeul mérite de la correction, lorſqu'ils n'y ſont pas portés par leurs diſpoſitions, ont ſu ſe frayer une nouvelle route, & intéreſſer par un genre de talent dans lequel ils ont d'autant mieux réuſſi, qu'ils le tenoient de leurs *qualités* naturelles.

Malgré tout l'avantage de cette exactitude, de cette pureté que donne le ſtyle antique, il exiſte cependant des beautés dans l'art qui en ſont diſtinctes, d'autres qui ſont même incompatibles avec elle. Telles ſont, par exemple, les beautés individuelles de Rembrant, de Ribera, de Cano, & de Velaſquez; telles ſont la ſoupleſſe, le moëlleux & cet heureux abandon de l'Allegardi, & du Puget; telles ſont enfin les graces *de Murillo*, du Parmeſan & du Corrège. Qui donc oſeroit conſeiller une réſiſtance aux *qualités* qui portent à cette force & à ces graces? Qui ſeroit aſſez froid pour n'en pas ſentir tout le prix, & n'en pas gouter tous les charmes?

Il y a plus : *l'art* n'eſt plus animé, ſi ces dons inſpirés en ſont tout à fait exclus. *Ce n'eſt pas aſſez*, dit Horace, *d'être pur dans ſon ſtyle, il faut encore s'y rendre aimable.*

Non ſatis eſt pulchra eſſe poëmata, dulcia ſunto.
Art. Poët.

C'eſt pour donner cette leçon, ſans doute, qu'un

ſtatuaire antique a placé les trois graces dans la main d'Apollon. *Diſc. ſur les antiq. étruſques, par M. d'Hancarville.*

Avouons cependant que le ſuccès des hommes nouveaux dont nous venons de parler, a ſouvent été fatal pour leur ſiècle, parce que bien des artiſtes ont voulu ſuivre leur exemple avec des *qualités* qui n'y étoient pas propres. De-là le danger des écoles ſyſtématiques & des adoptions excluſives qui ont détérioré le goût de *l'art*. Enſuite eſt ſurvenu l'établiſſement des corps académiques, qui ont achevé d'écarter des routes où conduiſoient les *qualités* naturelles qui ſont différentes en chaque individu. Les académies ſont ordinairement dominées par une puiſſance qui violente les goûts, contrarie les penchans, & empêche de rien produire qui ait la force que donne l'originalité. Quelques génies plus prononcés, ſont parmi nous (1) aſſez courageux pour tenter de s'affranchir de cette ſervitude; mais leurs efforts ſeront ſans fruits, ſi les académies ne ſont tellement réformées qu'il n'y exiſte plus de pouvoir concentré & permanent, & ſi tous les eſprits vaguant à leur gré & ſuivant leurs *qualités* diverſes, n'ont pas l'eſpérance de partager à leur tour & l'honneur des places & les bienfaits du gouvernement, ſans crainte des cabales qui s'élèvent contre les ſtyles originaux & contre les ames fières & naturellement indépendantes.

La patience d'exécution dont nous avons parlé plus haut, eſt encore différente de ce courage perſévérant,

(1) Cet article a été écrit au mois d'Avril 1790.

utile pour parcourir la carrière des études. Nous allons faire l'énumération de toutes les connoiſſances utiles aux arts, & on conviendra que la conſtance que demande leur recherche, ſembleroit incompatible avec le feu d'imagination ſans lequel il n'y a point de grands hommes, ſi les Virgile, les Boſſuet, les Raphaël, & les grands ſtatuaires antiques & modernes, n'en manifeſtoient l'admirable réunion.

» Ce n'eſt pas aſſez, diſoit Platon, de ſavoir ſeulement l'art qu'on exerce, il faut encore connoître » tout ce qui y a rapport » (1). Quelques auteurs ont traité des connoiſſances qui tiennent aux arts de peindre & de ſculpter; mais on nous trouveroit ſurement ici diffus & exagérés, ſi nous rapportions en entier leurs ſentimens. *Le Chevalier Marino* (2) veut par exemple, que les artiſtes connoiſſent l'aſtronomie, la coſmographie, la théologie &c.

Il eſt bon en effet de ne pas être ignorant dans ces ſciences & beaucoup d'autres encore; mais bornons-nous à parler de celles dont la connoiſſance eſt d'une néceſſité abſolue pour *l'art*.

La perſpective, qui ne peut ſe bien apprendre ſans quelques leçons préliminaires de géometrie & d'optique, doit être regardée comme une étude indiſpenſable. Le peintre & le ſtatuaire ne peuvent faire ni bas-reliefs, ni tableaux, ſans faire juger de la diminution perſpective, & des raccourcis des objets. Et cette diminution toujours relative entre toutes

(1) Jon.

(2) *Diceria ſacre*. Volume primo.

les parties des corps, doit être rendue avec la plus grande préciſion. En vain compteroit-on ſur l'habitude de copier la nature, ſur la juſteſſe de l'œil; il faut connoître parfaitement la ſcience exacte de la perſpective pour obtenir la ſaillie ou l'enfoncement de tout ce qui eſt repréſenté ſur une ſuperficie platte.

On ſait que l'anatomie, en ce qui traite des os & des muſcles, doit être l'objet d'un profond travail pour l'artiſte occupé de rendre les mouvemens de la figure humaine. Sans cette connoiſſance, comment pourroit-on lire ce que nous cache la peau, & comment exprimeroit-on les impreſſions que les actions diverſes produiſent ſur toutes les parties du corps? Ce ne ſeroit pas encore aſſez que de ſe borner à la connoiſſance de l'oſtéologie, & de la myologie : il faut ſçavoir la place des aſſemblages des glandes extérieures, des plus forts cordons de veines & d'arteres, & connoître les endroits où ſe logent les pelotons de graiſſe; afin de ne pas laiſſer appercevoir mal-à-propos les impreſſions des muſcles & des os. Ce ſeroit un contreſens qui rendroit la ſcience elle-même ridicule. C'eſt ainſi qu'il faut apprendre beaucoup pour ne montrer que ce qui eſt néceſſaire.

Sans anatomie, on ignore les moyens les plus vrais & les plus certains de varier à ſon gré les ſexes, les âges, les divers caractères, ceux de l'homme qui travaille, de celui qui a reçu une éducation délicate &c. Ce n'eſt que par les légères ou les fortes impreſſions des os, par la fermeté, la molleſſe, la ſéchereſſe, l'appauvriſſement des muſcles exprimés avec une juſteſſe relative, que l'art peut rendre ces différences.

Il ne ſeroit pas ſuffiſant pour l'artiſte de connoître

l'architecture des Etruſques, des Grecs, celle des Romains dans les différens âges de leur empire, ni celle que les Goths & les modernes ont adoptée depuis; il doit faire une recherche des habitations des hommes dans tous les tems & dans tous les climats; il doit connoître la nature de leurs temples, de leurs tombeaux & de leurs conſtructions navales & militaires.

Pour ſe mettre en état de choiſir des ſujets pour leurs ouvrages, & expliquer ceux qui ont été choiſis pour d'autres, les artiſtes doivent parcourir les hiſtoires ſacrées & profanes; il faut les approfondir, en faire des extraits pour y puiſer la connoiſſance des mœurs, des corpulences, des vêtemens, des armes, des inſtrumens propres aux autels, de ceux qui ſervent à l'art de bâtir, à la navigation, à l'art militaire & à l'agriculture chez tous les peuples anciens & modernes. Sans ce travail pourroient-ils préſenter aux hommes érudits & l'image des pays dont la deſcription nous a été tranſmiſe, & celle des uſages des nations qui les ont habités?

Ce n'eſt pas ſeulement dans les livres que le peintre doit étudier l'hiſtoire, c'eſt auſſi ſur les monumens de l'antiquité: bas-reliefs, meubles, vaſes, médailles, enfin tout ce qui a été découvert, doit ſervir à l'artiſte non-ſeulement pour acquérir les connoiſſances des détails obmis par les écrivains; mais encore pour les vérifier & pour faire la critique de ce que les antiquaires & les hiſtoriens auront dit, d'après l'inſpection des fragmens antiques. Car qui pourroit mieux qu'un artiſte éclairé juger ſans inſcription, des ſtyles des artiſtes de l'antiquité & par conſéquent du pays & des tems où ils ont fleuri?

Les bibliothéques d'eſtampes ſeront un objet de recherche pour les ſtatuaires & les peintres, & là ils feront leur choix entre les menſonges & les vérités gravées.

Ce ſera dans ces diverſes ſources antiques & modernes qu'ils trouveront des lumières ſur les hieroglyphes, l'iconologie, & par conſéquent ſur les moyens de traiter les emblêmes & l'allégorie.

Ils ne pourroient repréſenter les arbres, les plantes, les fleurs, les fruits, les minéraux, les animaux de toutes les ſortes qui exiſtent dans les différens climats, s'ils n'avoient une connoiſſance profonde des proportions, des ſituations, des formes, des couleurs, des ſubſtances de ces productions innombrables de la nature.

La manœuvre des vaiſſeaux ſera une étude particulière pour ceux qui ſeront chargés de peindre des combats de mer, ou même de ſimples marines; comme celle de la tactique ſera utile à ceux qui veulent peindre nos batailles.

Le peintre doit faire au moins la lecture de ceux des livres de chymie qui traitent de la compoſition des couleurs, autrement il en feroit un emploi inconſidéré qui les rendroit deſtructibles. Je crois devoir indiquer ici un livre nouveau où il eſt traité de cette matière. Il eſt intitulé : *traité de la peinture au paſtel, &c. par M. P. R. de C. C. à P. de L. Paris, chez Defer de Maiſonneuve.* 1788.

Le peintre connoîtra auſſi les branches de la phyſique qui traitent de la lumière, de ſes effets & de la nature des couleurs naturelles qui lui ſervent de modèles.

La partie de la philoſophie qui nous éclaire ſur les

dons de l'homme & ſur l'abus qu'il en fait, doit être du reſſort de tout artiſte occupé d'exprimer les paſſions. Alors reportant ſans ceſſe ſur le ſpectacle de la nature, la théorie qu'il aura acquiſe dans cette importante matière, il épiera toutes les occaſions de découvrir les moyens par leſquels les agitations de l'ame ſe liſent ſur les traits du viſage, & ſur les mouvemens du corps.

Heureux l'artiſte, qui muni d'un ſavoir indépendant de celui qui le conſtitue ſtatuaire ou peintre, ſait l'appliquer à toutes les parties de ſa profeſſion, & qui bien nourri des manières diverſes de ſes prédéceſſeurs, choiſit entr'elles celles qui conviennent aux ſujets qu'il ſe propoſe de traiter. Cette méthode d'approprier ainſi à ſon ſentiment naturel les connoiſſances des autres, ne pourra être adoptée que par un homme d'une grande fléxibilité d'eſprit & d'après une méditation bien profonde de tous les genres de mérites connus. Mais en pliant ainſi ſon talent aux différents genres, qu'il ſe garde bien d'imiter en eſclave. Il lui ſuffira de ſe rappeler par quelle chaleur, quelle abondance, & quelle intelligence, Lebrun, Rubens, P. Véroneſe ont traité les ſujets d'apparat & de magnificence : leurs génies étoient propres aux banquets, aux triomphes, aux combats, & ils avoient l'art d'y introduire une rareté d'effet à laquelle ils ſubordonnoient la multitude des objets de leur ſavante compoſition : ce que nous diſons ici d'un ſeul genre de compoſition eſt applicable à toutes les grandes parties de la peinture & de la ſculpture ſur leſquelles les ſtatues & les autres productions célèbres peuvent être conſultées.

Mais c'eſt par la pénétration & la docilité aux principes & non par l'appropriation des penſées d'autrui que le peintre doit profiter des talens du peintre. Etre copiſte & ſervile imitateur eſt un défaut dans des profeſſions qui doivent ſe diſtinguer par les productions du génie. Mais la ſagacité à ſaiſir les exemples du bien, & la complaiſance à recevoir des conſeils ſont des *qualités* exquiſes.

Après avoir acquis une profonde théorie, & une grande pratique, fruits d'un continuel travail, les artiſtes en uſeront avec une modération d'eſprit qu'un jugement ſain accompagne toujours. Par la *qualité* de ſavoir ſe modérer même dans l'ambition du ſuccès, l'ouvrage de l'homme ſavant acquiert plus de perfection. Le premier avantage de cette *qualité* eſt de ſavoir s'arrêter à temps. Le mérite dont ſe vantoit Appelles (1), & qui eût été déſirable dans Protogène, que le premier avouoit être d'ailleurs ſon égal, étoit de ne pas s'épuiſer dans ſon ouvrage & de ne le pas fatiguer par des efforts trop prolongés.

Mais où la modération eſt importante, c'eſt dans le ſage emploi de tout ce qu'on ſait. De l'abondance exceſſive des figures, il ne réſulte que des tableaux ſtériles, & une richeſſe déplacée eſt le fruit d'une grande pauvreté de jugement. Nous ſommes fâchés de pouvoir reprocher à Gérard Laireſſe, d'avoir placé un faſtueux buffet, garni de vaiſſelle d'or & d'argent dans la chambre habitée par la Sainte-Famille.

---

(1) Pline, l. 35, cha. 10. Voy. Œuvres de Falconet. tom. I, édit. de 1787.

C'eſt par le même défaut que beaucoup de peintres de portraits, habiles dans l'art peu difficile d'imiter les étoffes juſqu'à l'illuſion, rendent encore plus choquante la médiocrité des têtes qui font l'objet principal de leurs tableaux ; cet objet y eſt traité comme un acceſſoire : envain on vante la vérité des velours & des ſatins, ſi le ſujet qui en eſt habillé ne me repréſente qu'une figure de carton enluminée. C'eſt alors que l'admiration des ignorants mortifieroit un artiſte qui auroit un peu refléchi ſur le but de l'art de faire un portrait : dans les ouvrages de Lefèvre, de Rembrant, de Van-Dyck & de Titien, on peut prendre de grandes leçons de l'économie que ce genre exige. Ils ſentoient ces hommes de goût, que ne pouvant parvenir à tromper les yeux par l'imitation complettement illuſoire d'une tête animée, ils ne devoient pas l'accompagner d'étoffes capables de produire l'illuſion de la nature même, ainſi qu'il leur eût été facile de le faire ; puiſque c'eût été faire paroître les têtes de leurs tableaux encore plus inférieures à leur original qu'elles ne l'étoient en effet.

Dans une infinité de points de l'art que nous venons de parcourir, nous reconnoiſſons preſque par tout la néceſſité d'une grande logique, & nous apprenons ce principe d'un mot prononcé ſouvent par un homme de notre dernière école à qui il en échappoit quelquefois de bons : c'étoit M. *Dumont* le *Romain*. « La peinture, » diſoit-il, eſt un continuel raiſonnement ».

Il n'eſt pas moins important aux artiſtes, qu'à tous ceux qui tiennent un rang diſtingué dans la ſociété, d'être inſtruits de la morale. Cette ſcience eſt ſur-tout néceſſaire à ceux qui ſe chargent de diriger les

études des jeunes gens deſtinés à leur ſuccéder. Pour tranſmettre aux autres le goût des belles *qualités*, il faut les poſſéder ſoi-même. Eh ! quel ſera le mérite d'un maître, ſi d'abord il ne ſait pas donner des idées fort élevées de ſa profeſſion en inſpirant une noble fierté à ſes élèves ? il faut qu'il les prémuniſſe contre les effets d'une baſſe jalouſie, & d'un eſprit d'intérêt, & il les rendra alors capables des plus grands talens. Quiconque s'afflige d'un ſuccès qui tourne toujours à l'avantage public, eſt peu fait pour en mériter; celui qui n'a que le but de ſe procurer de l'argent, travaille ſans ſoin, ſans faire les dépenſes indiſpenſables pour la réuſſite & avec une précipitation rarement heureuſe : avec des paſſions baſſes, on ne peut guères enfanter que des productions triviales.

C'eſt en perfectionnant les *qualités* de l'ame, c'eſt en traitant l'art avec la plus noble diſtinction, que les Grecs ont donné tant de luſtre, & une ſi grande renommée au petit eſpace qu'ils occupèrent ſur le globe.

Les préceptes de pureté & de nobleſſe de ſentimens, ſi utiles aux opérations du génie, doivent être inculqués dans l'âge le plus tendre. Ainſi craignons de confier l'inſtruction de nos enfans à des artiſtes ſupides, à des mercenaires, à des fats orgueilleux, tellement pauvres de connoiſſances, qu'ils ne voyent rien au-delà d'un adroit méchaniſme auquel ſe borne tout leur ſavoir, & qu'ils vantent tellement qu'ils forment autour d'eux un troupeau d'admirateurs aveugles. Apelles regardoit la théorie ſans pratique, comme un ſavoir inutile dans un artiſte : Piétro Teſta a peint la théorie comme une beauté céleſte dans

les bras ſont liés; mais auſſi ce peintre ingénieux a repréſenté la pratique ſans théorie, comme une vieille femme aveugle & toujours empreſſée de courir au haſard. Il faut donc craindre de confier l'éducation des élèves à des hommes privés des lumières de la morale & de la ſcience, qui ſeules peuvent faire marcher avec certitude dans les ſentiers de l'art.

Après avoir parlé des *qualités* propres aux artiſtes en général, nous allons dire un mot de celles qui ſont ſpécialement utiles aux graveurs; ſi nous avons interrompu l'enſemble de cet article, c'eſt qu'il nous a ſemblé que nous devions placer quelques traits ſur l'inſtruction : car on conviendra que c'eſt manquer à une tâche eſſentielle dans le cours rapide de la vie, que de ne s'être pas mis en état de communiquer de belles *qualités* à ceux qui doivent remplacer.

La *qualité* qui nous fait ſaiſir avec juſteſſe & qui nous rend propres les productions dont nous ne ſommes pas les inventeurs, doit être l'apanage du graveur, comme celui du traducteur; mais lorſque nous comparons ici l'artiſte qui fait paſſer ſur le cuivre les ouvrages des peintres, avec l'écrivain qui traduit dans ſa langue les antiquités des nations étrangères, nous ne les conſidérons comme égaux en *qualités* que par celle de s'approprier le génie d'autrui. Le graveur eſt infiniment plus original que le traducteur, en ce que celui-ci uſe, dans un idiôme différent, du même art de la parole par lequel ſon original s'eſt fait entendre. Ainſi la grammaire, l'éloquence, la dialectique qu'ils employent tous deux ſont des moyens qui leur ſont communs; au lieu que le graveur n'exprime l'art d'autrui que par un art qui lui eſt tout-à-

fait

fait propre. Ses moyens ont été absolument inconnus aux auteurs qu'il copie ; l'art du graveur, pour rendre la nature, connoît des moyens qui diffèrent autant de celui du peintre, que ceux du statuaire pour le même objet. Comme la couleur, le travail du pinceau, celui du crayon sont des opérations absolument particulières au peintre ou au dessinateur, de même l'art de couper le cuivre avec la pointe ou le burin est un mécanisme propre au graveur & absolument étranger aux autres artistes : ainsi dans la définition que l'on fait de l'art en général, & dans laquelle on le considère comme un resultat des opérations de l'esprit, de concert avec celles de la main, on peut trouver la différence de la gravure, de la sculpture & de la peinture, en n'en supposant de réelle que pour la partie du mécanisme, qui en effet n'a rien de commun entre ces arts.

Dans la gravure, l'affoiblissement ou la force des teintes propres à exprimer les lumières & les ombres sont produits par la finesse ou par la grosseur des tailles, par leur éloignement ou leur rapprochement, enfin par le plus ou moins de profondeur du travail sur le cuivre. Au lieu que l'emploi seul du brun & du clair, rempliſſent ce but dans les dessins & les tableaux : le peintre trouve la nature des couleurs locales dans celles dont la palette est chargée ; le graveur ne peut les exprimer d'une manière speciale ; mais il parvient à donner une idée de la différence des tons de couleurs, par une combinaison bien réfléchie des diverses natures de son travail. C'est par une suite de tailles disposées, en lignes courbes ou droites, ou par la manière d'en former des lozanges ou des quarrés

plus ou moins parfaite, qu'il varie les caractères des ſubſtances dans les eſtampes que produit ſon art. Le talent d'exprimer la nature des différens corps avec le pinceau ou le crayon eſt le réſultat d'un méchaniſme fort ſimple & fort rapide; le graveur au contraire ne parvient à caractériſer la ſurface des corps, ou poreux ou compactes, que par des moyens fort longs & fort compliqués : tels ſont les points de différentes formes & placés de différentes manières, la diſpoſition variée des traits que forme ſon burin, la largeur, la fineſſe & la fermeté de ces mêmes traits, le mêlange raiſonné de tous ces travaux, ou quelquefois enfin l'aſſociation des diverſes manières de graver ſoit au burin, ſoit à l'eau-forte, ſoit à la pointe sèche, &c.

Le graveur doit avoir toutes les *qualités* par leſquelles on parvient à l'art de bien deſſiner, juſteſſe d'organe, juſteſſe de raiſon & le plus vif ſentiment pour en exprimer le réſultat dans ſon ouvrage & le rendre intéreſſant à ceux qui le conſidèrent. Mais le deſſin du graveur doit être porté à ce point de préciſion qu'il n'y entre aucun goût adoptif, afin qu'il ſoit capable de ſe ſoumettre à celui des peintres différents dont il multiplie les productions. Ainſi le graveur doit mûrir en raiſon, en juſteſſe & en conſtance, tout ce qu'on eſt en droit d'exiger du peintre, en chaleur & en fécondité.

Dans ce que nous venons de dire ici ſur les *qualités* qui conviennent aux graveurs, nous n'entendons pas parler de ces artiſtes à imagination qui, par une pointe rapide, incorrecte & ſpirituelle, ont ſu enrichir les porte-feuilles des amateurs de leurs fé

condes compoſitions. Tels ſont Tempeſta, Callot, Labelle, Rembrandt, Silveſtre, Lecferc, &c. les eſtampes de ces maîtres célèbres tiennent plus à l'art du peintre ou du ſimple deſſinateur, qu'à celui du graveur. Nous voulons parler de l'art qui conſtitue eſſentiellement la belle gravure, de l'art qui multiplie & tranſmet aux temps & aux pays les plus reculés, les productions diſtinguées que la ſculpture & la peinture ont enfantées. C'eſt ce talent que les Goltzius, les Bolſwert, les Pontius, les Vorſterman, les Maçon, les Gérard Audran, les Edelinck, & les Drevet ont rendu ſi utile & ſi précieux à toutes les ſciences, aux arts en général, & à tous ceux qui les connoiſſent, les aiment & les cultivent. *Article de M. Robin.*

R

RACCORDER (v. a.) On ſent aiſément ſans doute que ce verbe vient du mot *accord*, & qu'il a rapport aux mots *retouche* & *retoucher*. Un tableau que finit un peintre, ne lui paroît-il pas parfaitement harmonieux, ſoit lorſqu'il le regarde à *vue fraîche*, c'eſt-à-dire, après l'avoir quitté quelque tems, ſoit lorſqu'à l'aide d'un miroir, dans lequel il l'obſerve, il l'embraſſe, & le voie plus entier, & comme s'il en étoit plus éloigné : on peut même ajouter que cet intermédiaire lui fait croire que l'ouvrage qu'il examine n'eſt pas le ſien ? Il reprend la palette, les pinceaux : il *éteint* quelques lumières trop brillantes, adoucit quelques tons tranchans, *rompt* quelques couleurs trop crues, *bouche quelques trous*, & ces ſoins qu'il prend s'expriment par le mot dont il s'agit dans cet article.

Hélas ! un raccommodeur de tableaux, & le moindre brocanteur en fait autant aujourd'hui ſur le tableau le plus précieux qu'il n'a pas peint, mais qu'il repeint, qu'il retouche, qu'il *raccorde* à ſon gré, ſans témoin, ſans connoiſſance, & ſans redouter aucun juge qui puniſſe cet attentat.

Cet abus, pour parler moins figurément, eſt un mal moderne qui menace la plupart des beaux ouvrages de peinture d'une deſtruction plus prochaine que celle à laquelle ils étoient deſtinés ; car en ſuppoſant celui qui *raccorde* du nombre infiniment borné de ceux qui

ont de l'intelligence, quelque habitude de peindre & (le dirois-je) de la pureté & de la délicateſſe d'intention, il *raccorde* en effet les tons deſaccordés; mais plus il les rend juſtes pour le moment, plus il eſt certain qu'en peu de tems ils le ſeront peut-être moins qu'ils ne l'étoient, avant qu'il y eût touché. La nature phyſique des couleurs occaſionne immanquablement un changement qui, dans un tableau qu'on peint, eſt à peu-près commun à toutes les teintes, qui prennent enſemble plus de *ton;* mais le *raccord* fait ſur un ouvrage ancien éprouve le ſort inévitable de devenir plus coloré, tandis que tout le reſte du tableau qui, depuis longtems, a éprouvé cet effet, garde le ton qu'il a acquis. Qu'arrive-t-il? On a recours à un autre médecin qui, à ſon tour, promettant de guérir mieux, applique un nouveau topique auſſi peu certain que le premier; mais altère de nouveau l'ouvrage, ſoit en ôtant le *repeint*, ſoit en faiſant place, aux dépens de la couleur originale, à celle qu'il veut employer. Suppoſons, pour dernier malheur & pour ſuivre ma comparaiſon, qu'au lieu de s'adreſſer à un médecin, on remette le malade à un charlatan: il excorie ſans pitié, repeint ſans connoiſſance, gâte ſans remord, & répand au hazard des couches de vernis ſur le malheureux tableau, qu'en le frottant & le tourmentant, il a conduit à la décrépitude.

Laiſſons le peintre *raccorder* le tableau qu'il termine, comme nous laiſſons le poëte & l'orateur retoucher & repolir leurs ouvrages; mais plaignons les tableaux & les ouvrages qui ſont livrés à la diſcrétion, ou plutôt à l'indiſcrétion des *raccordeurs*

de profeſſion, c'eſt-à-dire, aux artiſans de ce métier. (W.)

RACCOMMODER (v. a.) *Raccommoder* ou réparer les tableaux endommagés, ſoit par le tems, ſoit par les accidens, eſt devenu de nos jours un art dans lequel on a inventé ou perfectionné des procédés induſtrieux, & bientôt après malheureuſement il eſt devenu un métier.

Les marchands & *raccommodeurs* de tableaux ſe ſont multipliés en proportion des amateurs. Cela eſt naturel. S'il étoit permis d'employer une comparaiſon qui n'eſt pas auſſi noble que le ſujet qui l'amène, je hazarderois de dire que c'eſt par la même raiſon qui, dans une ville, rend le nombre des barbiers proportionné à celui des barbes; mais ce qui pourroit faire tolérer cette comparaiſon, c'eſt qu'elle a une ſuite vraiment remarquable; car de même qu'il a paru, ſur un fondement bien léger, de l'honneur de tous les *fraters*, de faire la chirurgie, & même la médecine, il a paru également de l'honneur des marchands de tableaux de les *raccommoder* & de les repeindre. (*Article de M.* WATELET.)

RACCOURCI (ſubſt. maſc.) Le *raccourci* eſt formé par un objet qui ſe préſente à l'œil de face & longitudinalement, en ſorte qu'il y trace une image plus courte que celle qu'il y porteroit, s'il ſe préſentoit tranſverſalement. La plupart des perſonnes étrangères à l'art du deſſin, croyent que les *raccourcis* ſont de fauſſes conventions faites par les peintres, & elles ajoutent qu'elles ne voyent pas de *raccourcis*

dans la nature. Il eſt aiſé de leur démontrer leur erreur, & de leur prouver qu'elles ne ſe ſont pas rendu compte à elles-mêmes de la manière dont elles voyent les objets.

Qu'elles poſent une règle de dix-huit pouces ſur leur table; qu'elles élèvent perpendiculairement ſur cette règle un pied de roi: qu'elles s'inclinent enſuite de manière à ne voir que le bout de cette règle; qu'elles ſe relèvent enſuite doucement; elles verront cette règle dans l'étendue d'un demi-pouce, d'un pouce & demi, de deux pouces, &c. à meſure qu'elles ſe releveront. Elles auront donc, de cette manière, apperçu la règle dans différens *raccourcis* gradués.

Elles peuvent encore prier quelqu'un de tendre le bras devant elles, en ſe plaçant de côté, à peu-près comme lorſque l'on fait des armes, enſorte que le poignet ſoit le plus voiſin de leur œil. Ce bras ne leur cachera qu'une partie des côtes de celui qui le tiendra étendu, au lieu que s'il étoit baiſſé, & vu par conſéquent dans toute ſa longueur, il deſcendroit juſqu'à la moitié de la cuiſſe; elles voyent donc ce bras en *raccourci*, c'eſt-à-dire, dans un eſpace beaucoup plus court que ſa longueur réelle.

Un homme couché, ſi on ne le regarde pas de côté, mais de manière que ce ſoit la plante des pied qui ſe préſente la première à l'œil, eſt vu en *raccourci*. Ce n'eſt donc pas par convention, mais pour exprimer la vérité, que le peintre repréſente des objets en *raccourci*.

Il lui eſt même impoſſible de les éviter entiérement. Dans une tête vue de face, la largeur des oreilles s'apperçoit en *raccourci*. Dans une figure de

bout, le pied qui ſe préſente par la pointe au ſpectateur, eſt vu en *raccourci*. La perſpective donne à l'artiſte les moyens de bien rendre cette partie, qui porte entiérement ſur cette ſcience.

Les formes étant plus belles dans leurs développemens que dans leurs *raccourcis*, les peintres ne doivent ſe permettre que des *raccourcis* modérés dans les figures principales qu'ils veulent montrer dans toute leur beauté : ils n'admettront alors que ceux qui ſont inévitables. Ils pourront être moins réſervés à cet égard dans les figures ſubordonnées. Le genre auſtère eſt moins ennemi des *raccourcis* que le genre agréable. Mais dans aucun genre, il ne faut imiter les artiſtes qui cherchent à prodiguer les *raccourcis*, pour montrer leur ſcience. Les efforts de la ſcience ne ſont appréciés que par les ſavans ; les ouvrages de l'art doivent ſatisfaire les ſavans & plaire à tout le monde.

On remarque que généralement les peintures de plafond procurent peu de plaiſir aux perſonnes qui ne ſont pas initiées dans la ſcience de l'art, parce que ce genre exige les plus ſavans *raccourcis*. Les figures qui plaiſent le plus, dans ces ſortes d'ouvrages, ſont celles qui volent tranſverſalement, parce qu'elles ſont plus développées. Il n'eſt point au-deſſous de l'artiſte de conſulter les ſenſations des perſonnes qui n'ont que le goût naturel ; elles forment le grand nombre de ſes juges. (L.)

RAGOUT (ſubſt. maſc.) Il eſt, comme je l'ai dit à l'article CROQUIS, des mots dans le langage de la peinture, qui, nés dans les ateliers, ſont adoptés par les artiſtes, & par ceux qui parlent de l'art, &

qui lui deviennent plus ou moins généralement consacrés. Pluſieurs de ces mots ont été créés par une ſorte d'inſpiration qui a dû tenir du caractère, de l'éducation, des manières de parler propres à ceux qui les ont mis en vogue. Ces expreſſions, par conſéquent, doivent être plus ou moins choiſies, plus ou moins communes, quelquefois même familières ou baſſes.

Le mot *ragoût* peut être regardé comme de cette dernière claſſe. Il ſignifie quelque choſe de piquant. On voit par-là que le ſens figuré a un rapport très-juſte avec le ſens propre.

On dit donc, mais plus particuliérement dans les ateliers, *il y a du ragoût dans ce tableau, dans ce deſſin, dans la couleur de ce peintre*, & l'on veut faire entendre par-là qu'on y trouve un agrément qui pique, qui réveille l'attention & plaît à la vue.

On dit auſſi, & cette manière de parler ſemble bleſſer moins la délicateſſe, *cette tête eſt ragoutante, ce petit tableau eſt ragoutant*, & dans le langage commun, le peuple dit encore, *un minois ragoutant*, expreſſion du ſtyle familier, mais qui, à l'aide d'un ſouris de plaiſanterie ou d'un air de gaîté, trouve quelquefois grace auprès de ceux qui parlent un langage plus ſoutenu. (*Article de M. Watelet.*)

RAGOUTANT (adj.) Ce mot s'applique toujours à l'exécution : c'eſt une qualité de la main. On dit un pinceau, un crayon *ragoutant*, une pointe *ragoutante*. On peut auſſi modeler avec *ragoût*. Le *ragoût* eſt une ſorte de badinage ; il témoigne la facilité de l'artiſte qui eſt capable de ſe jouer avec l'outil, de badiner avec les plus grandes difficultés du métier. Il a tou-

jours une ſorte de molleſſe qui peut être heureuſe dans certains genres, mais qui eſt fort déplacée dans tous ceux qui ſuppoſent de la grandeur, & qui ont beſoin de fermeté. Ce qui a, dans la nature, une apparence de molleſſe, peut ſe prêter au *ragoût*. Cette partie de la manœuvre ne doit pas être mépriſée, mais il ne faut l'eſtimer que ce qu'elle vaut. Raphaël ne ſe doutoit pas que l'on peindroit un jour avec *ragoût*, & il n'en eſt pas moins eſtimable : les Carraches ont peint quelquefois avec *ragoûts*, & ils en ſont plus aimables. La *ragoût* eſt du nombre des moyens de plaire, mais il ne doit être rangé qu'entre les reſſources inférieures de l'art. (L.)

RAPPEL (ſubſt. maſc.) RAPPELLER (v act.) Lorſque dans un tableau, on s'occupe des effets de la lumière & des ombres, il eſt bon de ne pas ſe borner à y faire voir une ſeule maſſe lumineuſe, oppoſée à une ſeule maſſe ombrée. On ſent qu'une telle pratique rendroit une compoſition froide & de petit intérêt. Il faut uſer du principe indiqué par la nature, en obſervant 1°. une grande maſſe lumineuſe principale, ſous laquelle ſe placent auſſi les figures principales; & 2°. en rappellant la lumière comme par échos, ſur des figures ou objets épiſodiques ou acceſſoires, mais d'une manière moins vive, moins large que ſur la principale maſſe. Dans une vaſte compoſition ces *rappels* doivent être multipliés & toujours placés ſur les grouppes intéreſſans.

Les exemples du principe du *rappel* de la lumière ſont écrits dans les compoſitions des peintres qui ont connu le pittoreſque, & les effets du clair-obſcur.

Ainſi les Baſſano, le Tintoret, Paul Véronèſe, Solimeni, Lucas Giordano, Pierre de Cortone & ſon école, Rubens, Rembrandt, la Hire, Jouvenet, de Troyes fils, ſont des artiſtes dont les ouvrages donnent autant de leçons des bons effets du *rappel* de la lumière : là on verra toujours cette ſubordination à la maſſe principale ; on verra que ces *rappels* ne ſont jamais placés vis à-vis des autres lumières, ſoit en ligne horizontale ; ſoit dans le ſens perpendiculaire ; on y obſervera que ces *rappels* ſont quelquefois placés ſur les parties eſſentielles du fonds, quelquefois ſur les terreins, ou planchers, ſuivant que les peintres auront voulu *rappeller* les divers (1) plans de leurs compoſitions. Ces *échos* ou *rappels* ſervent encore à détacher certaines figures du devant de la ſcène : mais, quelqu'en ſoit l'emploi, ils donnent de l'eſpace & de l'enfoncement à la ſcène, & égayent l'œil du ſpectateur, qu'une lumière unique fixeroit d'une manière déterminée.

On ne doit jamais *rappeller* la lumière qu'avec l'intention d'ajouter à l'expreſſion de la ſcène. Ainſi dans les ſujets de nuit, ou dans ceux qui ſeront ſuſceptibles de *myſtère*, les *rappels* ſeront rarés, de petite valeur, & fort éloignés de la principale lumière.

Le Corrège, dans ſon fameux tableau qu'on nomme la nuit, répand une grande expreſſion ſur ce ſujet myſtérieux, en ne mettant point de *rappels* de lumière : la lumière eſt toute entière ſur la Vierge & l'enfant Jéſus, & par-là le ſpectateur eſt forcé de s'y

---

[1] Voyez le mot *fond, plan*, &c.

attacher ſans diſtraction. Mais ces objets ſont rendus avec tant de charmes, & préſentent tant de beautés, qu'on ſeroit fâché d'être détourné un inſtant d'un ſpectacle ſi reſpectable, & que l'art a rendu ſi précieux : ajoutons qu'un effet de ce genre eſt fort rare dans la nature, & que celui du Corrège, produit par la lumière émanée du corps de l'enfant Jéſus, eſt la ſuite d'une penſée poëtique & produit un effet divin & ſurnaturel. En général les effets d'une lumière ſans *rappel*, ne peuvent avoir lieu que dans des ſcènes fort circonſcrites & propres à de petits tableaux.

On remarquera que nous citons rarement les ouvrages des premiers maîtres des écoles Romaine & Florentine, pour les effets du clair-obſcur dans leſquels ils ne paroiſſent pas avoir eu de grandes connoiſſances : cependant le Saint-Pierre délivré de priſon, par Raphael [illegible], n'eſt pas ſans ce mérite, & montre [illegible] moins entraîné par ſon [illegible], *rappeller* la lumière dans les maſſes ombrées. (*Article de Watelet.*)

RAPPORT *mutuel des clairs, des demi-teintes & des ombres.* L'art de donner du brillant aux [illegible] de toutes les maſſes, conſiſte à aſſocier au premier ton de chaque objet, une nuance de demi-teinte plus conſidérable, c'eſt-à dire plus étendue que ce premier ton ne l'eſt lui-même, & à celle-ci une maſſe de teintes inférieures en beauté & ſupérieures en volume. Plus les maſſes ſubordonnées ſeront larges, plus les effets ſeront piquans. Il faut que ces variétés de tons dans les maſſes ne ſoient ſenſiblement prononcées que dans les parties lumineuſes de la machine pittoreſque;

dans les autres endroits, elles seront menagées relativement au ton & à la nature des masses, ensorte qu'elles ne les altèrent point par des contrastes trop expliqués.

Quel doit être le *rapport* mutuel de ces trois principales nuances? Quelles doivent être leurs proportions relatives?

Pour réduire cette idée à la valeur d'une maxime précise, dont néanmoins l'observation ne doit pas être faite dans une exactitude arithmétique, parce que les opérations du génie ne sont point des affaires de calcul, divisons en trois degrés les trois tons; clair, demi-teinte & obscur.

Dans l'essai de ce système, dont l'objet est de rechercher s'il n'y auroit point de règle invariable pour tirer d'un tableau des effets brillans, nous estimons que si l'on donne, par exemple, six portions de lumière & de couleur à la masse principale, il faut l'environner de neuf portions de demi-teintes qui font une moitié en sus de celles qu'on a données à la lumière & leur associer douze portions d'obscur; c'est-à-dire, le double de ce que comporte la masse dominante. Les couleurs conduites & ménagées dans ces proportions, plus ou moins exactes, suivant la nature des circonstances, suivant la suggestion du génie, & les conseils de l'intelligence, ne manqueront pas de produire du piquant dans les effets, & de donner à chaque nuance toute la force, tout le brillant dont elle peut être susceptible.

Les Tableaux de Rubens, & ceux de plusieurs grands maîtres qui se sont distingués dans la partie du coloris, renferment ce précepte. Ils l'ont sans doute

pris eux-mêmes dans la nature, ils ne l'auroient pas conſtamment pratiqué, ſi les ſuccès & une expérience conſommée ne les y avoient confirmés.

On peut ſuivre une autre marche dans les tableaux repréſentant des ſujets qui ſe paſſent en plaine campagne, ſi l'on veut produire des effets vrais. La partie du clair & des couleurs les plus brillantes doit être fort étendue; celle des tons obſcurs & des tons ſourds, mais vigoureux, peut n'être qu'égale en volume, pourvu que la maſſe des demi-teintes & des nuances rompues ſoit auſſi large & auſſi étendue que la totalité du clair & du brun pris dans leur enſemble. Dans le grand jour, où le ſoleil répand partout ſes rayons, les ombres ſont la plupart réflétées, & ne prennent que la valeur des demi-teintes. Elles ſont conſéquemment d'un volume très-conſidérable, puiſqu'elles ſe confondent avec les demi-teintes réelles, qui ſont les lumières ſecondes. Il ne reſte donc, pour recevoir les plus grands bruns, que les endroits privés de lumière par des accidens factices, & ceux où les reflets ne ſauroient parvenir ni être apperçus.

Les principes changent à l'égard des ſujets qui ſe paſſent la nuit, & qui ſont éclairés d'une lumière artificielle; ces principes ſont plus bornés & en même temps moins connus. La difficulté d'étudier les divers accidens que produit une lumière artificielle, quand il s'agit du tout-enſemble d'une ſcène nocturne, eſt un obſtacle à la bien rendre. Il eſt vrai qu'on a la reſſource de modèler le ſujet en entier avant que de le peindre. Ce moyen, que pluſieurs grands maîtres ont employé, facilite la découverte des accidens de lumière, & met l'artiſte à portée d'en rendre la

vérité : mais il doit être dirigé par l'imagination, le jugement, la connoissance parfaite des principes du coloris, & de la magie des tons. Sans ces secours, il ne sauroit représenter un trait d'histoire arrivé pendant la nuit avec cette illusion qui plaît d'autant plus qu'elle étonne & que le spectateur ne s'y attend point.

Comme la lumière artificielle est ordinairement plus voisine des objets que la lumière du jour, les éclats doivent en être plus vifs, & les ombres qu'elle produit plus tranchées & plus uniformes. Le ton général d'un tableau ainsi éclairé doit être sourd, ténébreux, & il doit tenir de l'obscurité matte de la nuit. Il ne sauroit y avoir des transparens & de la couleur, là où le jour ne réfléchit que peu de rayons; mais aux endroits où la lumière frappe, elle doit communiquer le ton rougeâtre qui lui est propre, & produire des ombres dont la vivacité soit analogue aux différentes couleurs de tous les objets & à leur proximité avec le principe qui les éclaire.

Les parties lumineuses auront le plus vif éclat; les travaux, les détails y seront prononcés; mais ils seront à peine sensibles dans les parties de demi-teinte, & ne seront point du tout apperçus dans les masses d'obscur.

Nous avons déja remarqué que, dans les sujets éclairés du jour qui brille en pleine campagne, la partie des reflets éclairant, en quelque sorte, les ombres, les masses de demi-teintes devoient être d'un plus gros volume que celles des ombres & de la lumière réunies : par la raison du contraire, dans la représentation des sujets de nuit, les ombres ne doivent pas seulement être plus étendues que les lumières.

& les demi-teintes compriſes enſemble ; mais encore elles doivent réunir dans leur volume celui qu'occuperoient les demi-teintes, ſi elles pouvoient être ſenſiblement apperçues. De ſorte que ſi, dans les ſujets éclairés du jour naturel, on oppoſe ordinairement à ſix degrés de lumière neuf degrés de demi-teinte, & douze degrés d'ombre ; dans les ſujets de nuit, éclairés d'une lumière artificielle, on doit joindre aux douze degrés de l'obſcur les neuf dégrés de demi-teintes, & conſéquemment oppoſer vingt-un degrés d'ombre aux ſix degrés de lumière. Plus on ſe rapprochera de ces proportions, plus l'effet qui en réſultera ſera vif & ſéduiſant.

Au reſte, il n'importe que ces diverſes proportions ſoient ménagées par la combinaiſon du clair-obſcur, ou par la valeur des couleurs propres & locales : il ſuffit qu'elles ſoient dans des rapports qui n'ayent rien d'outré. L'extrême vivacité de la lumière & l'étendue conſidérable des ombres, répandues dans les peintures qui retracent des événemens que l'on éclaire au flambeau, feroient paroître les clairs trop aigus, & les obſcurs trop triſtes, ſi les premiers n'étoient rappellés par des échos qui les ſoutiennent, & ſi les ſeconds n'étoient détachés par des lueurs qui s'échappent entre les objets. Celles-ci ſervent à réveiller les grouppes ; les échos contribuent à former des plans, & à fixer chaque objet dans le ſien. Il eſt important de ne pas l'oublier : ces échos & ces réveillons, qui ſervent auſſi à donner de l'étendue à la compoſition, & à faire paroître le tableau plus grand que la toile, doivent être diſtribués diagonalement & à diſtances inégales.

Pour

Pour concourir avec ſuccès à la parfaite imitation de l'obſcurité que la nuit doit produire, empruntons la magie des étoffes les plus brunes, des tons de chairs les plus colorés & les plus ſourds. Toutes les lumières céderont en vivacité au principe qui les produit : elles ne l'emporteront en éclat que par leur étendue, & par l'oppoſition des objets qui leur ſeront aſſociés. Ce volume & ce contraſte ſeront relatifs au local, & à l'importance du rôle des figures qui les recevront.

Enfin tous les corps ſeront peints d'une manière moins arrondie ; les formes en ſeront prononcées plus quarrément ; les maſſes plus uniformes de ton, y ſeront traitées d'un pinceau moins recherché ; les diverſes modifications, les fineſſes de la nature, les variétés des travaux, les richeſſes de détail ſeront perdues dans la maſſe : au lieu que, dans les ſujets où la lumière du jour dévoile les plus précieuſes beautés des objets, on doit les retracer & les rendre dans l'exactitude la plus complette. (*Article extrait du traité de peinture de* DANDRÉ BARDON.)

R E

RECHERCHER, RECHERCHÉ (v. act.) *Rechercher* a pluſieurs ſens dans notre langue.

On dit, *un homme recherché*, & ce mot alors exprime la déſapprobation d'un trop grand ſoin, ſoit dans le maintien, ſoit dans la démarche, la parure & même la manière de parler & de s'énoncer. Un ouvrage *recherché* ſe dit auſſi dans le même ſens d'un ouvrage dans lequel il y a quelque affectation.

S'agit-il du ſtyle? on diroit preſqu'auſſi volontiers *manieré*, que *recherché*.

Dans le langage de la peinture, *recherché* & ſurtout *rechercher*, a un ſens qui lui eſt propre. Le maître dit à ſon élève : « jeune homme incorrect, » *recherchez* mieux votre trait » c'eſt-à-dire, rendez-le plus fin, plus pur.

On trouveroit, je crois, les raiſons de toutes les différences d'acceptions des termes de la langue, même dans l'emploi qu'en font les différens arts, ſi l'on s'inſtruiſoit de leur théorie & de leur pratique. Ce n'eſt pas au hazard que ces différences s'établiſſent quelquefois juſqu'à des contrariétés apparentes.

On dit auſſi, les tableaux de ce maître, de cet artiſte, ſont *recherchés*, ſont fort *recherchés*, pour faire entendre que les curieux mettent leurs ſoins à ſe les procurer; mais alors ce n'eſt plus le langage de l'art qu'on parle; c'eſt la langue générale.

(*Article de M.* WATELET).

RECHERCHER. C'eſt un devoir de l'artiſte de *rechercher* tout ce qui peut le conduire à la perfection dans toutes les parties de l'art; de *rechercher* les beaux exemples des artiſtes de la Grece & des plus grands maîtres modernes, de *rechercher* de beaux modèles, de beaux effets, des expreſſions juſtes, de beaux tons, &c.

Mais le participe *recherché* ſe prend ordinairement en mauvaiſe part : ainſi quand on dit qu'un artiſte a des attitudes, des graces, une couleur, des tons *recherchés*, on entend qu'il s'eſt donné beaucoup de peine à trouver de belles attitudes, de la grace, une

bonne couleur, de beaux tons, & qu'il n'a que médiocrement réuſſi. Tout ce qui dans les arts n'approche du bien qu'en laiſſant appercevoir la peine & la *recherche*, fait peu de plaiſir. Il faut que le bien ſemble n'avoir pas été *cherché*, mais trouvé. (L)

RÉDUIRE (v. act.) *Réduire* un tableau, un deſſin, une eſtampe, c'eſt, quand on en fait une copie, les tranſporter de leur proportion, dans une autre proportion plus forte ou plus foible. Les moyens qu'on employe pour *réduire* un ouvrage appartiennent à la pratique des arts; & il en ſera traité dans le dictionnaire deſtiné à cette partie.

REFLET (ſubſt. maſc.) La lumière qui tombe ſur un corps rejaillit ſur le corps voiſin privé par lui-même de lumière, & lui prête une clarté plus ſourde que celle qu'il recevroit de la lumière directe; c'eſt ce réjailliſſement qui ſe nomme *reflet*.

La lumière qui vient de frapper un corps ne rejaillit qu'après s'être chargée de la couleur de ce corps, & elle porte, en rejailliſſant, des parties de cette couleur ſur le corps voiſin. Il ſe fait alors ſur ce dernier corps un mêlange de ſa couleur propre, avec la couleur de celui dont il reçoit une lumière *reflétée*. Ainſi une draperie jaune ou rouge porte quelques tons de ſa couleur ſur les chairs qu'elles avoiſinent. Les femmes, ſans avoir aucune connoiſſance de la théorie des *reflets*, n'ignorent pas les avantages qu'elles en peuvent tirer, & elles ont ſoin de choiſir, pour leurs parures, les couleurs qui peuvent le mieux s'aſſocier à leur teint. Le peintre doit avoir la même

attention qu'elles, & ne pas donner aux draperies des couleurs capables de nuire aux carnations.

Ce que nous venons de dire ſur les *reflets* des couleurs ſe rapporte à la partie du coloris. On doit auſſi, abſtraction faite des couleurs, conſidérer les reflets par rapport au clair-obſcur. C'eſt par eux que les parties ombrées ne ſont pas entierement obſcures. On peut aiſément, comme nous l'avons dit ailleurs, remarquer ſur un globe ou ſur une colonne, la lumière, la demi-teinte, l'ombre & le *reflet*, c'eſt-à-dire la partie du globe ou de la colonne qui étant plongée dans l'ombre reçoit une lumière qui jaillit des objets voiſins, lumière toujours plus foible que la plus forte demi-teinte, mais qui paroît cependant quelquefois aſſez brillante, quand on la conſidère par comparaiſon avec la partie la plus fortement ombrée.

Un objet, dit Dandré Bardon, « ne peut être arrondi » ſans le ſecours des *reflets*; c'eſt par leur entremiſe » qu'il prend le plus parfait relief. Ils ne contribuent » pas moins à la légèreté, à la vagueſſe, à l'harmonie » du tout-enſemble, qu'à l'effet, au ſaillant de tous » les détails.

» En rendant les parties qui tournent plus fuyantes » & plus douces, les *reflets* en favoriſent la rondeur; » ils forment l'accord général en communiquant aux » corps les réjailliſſemens réciproques & des lumières » qu'il reçoivent, & des tons dont ils ſont colorés. » Ces réjailliſſemens qui portent une nuance emprun- » tée du ſujet qui renvoye, ſuivent la même marche » qu'une balle qui, en rebondiſſant, ouvre plus ou » moins ſon angle, ſuivant la force du bras qui la » jette & la nature du corps qui la repouſſe. Les

» *reflets*, conſéquemment, doivent être différens en » force & en couleur, en proportion de la lumière » qui les produit, & relativement à la nature de » l'objet qui les renvoye.

» De deux corps voiſins, le plus brillant & le plus » lumineux prête ſes nuances à l'autre, ſans en » rien emprunter; telle la clarté d'un flambeau com- » munique ſa lueur rougeâtre au corps qu'elle éclaire, » ſans participer du ton du corps éclairé.

» Sans le ſecours des *reflets*, dit encore le même » artiſte, on ne ſauroit produire la rondeur des corps » ni éviter de répandre de la dureté dans un tableau : » les objets auroient alors quelque choſe de mat & » de terne qui déplaît même quand on le trouve » dans la nature, parce qu'alors, dénuée de graces, » elle paroît triſte & lourde. L'art des *reflets* n'étant » autre choſe que celui d'employer avec ſuccès les » réverbérations & les couleurs rompues que les autres » corps empruntent les uns des autres, il en naît le » lumineux & l'harmonie du tableau. Soit que les » objets ſe mirent réciproquement ſur leurs ſurfaces, » ſoit qu'il ſe faſſe entr'eux une communication mu- » tuelle des rayons du jour qu'ils ſe réfléchiſſent, il » en réſulte l'accord & l'éclat ſans leſquels l'art ne » ſauroit parvenir à l'illuſion.

M. Cochin remarque qu'il a été un temps où l'on ne faiſoit pas aſſez d'attention au jeu des lumières de *reflet* : » mais peut-être depuis, ajoute-t-il, les a-t-on » trop obſervées, ce qui peut produire des tableaux » foibles. C'eſt même un des défauts à la mode; & » nous appercevons ſouvent, chez les jeunes gens » ſurtout, des *reflets* auſſi brillans & auſſi beaux

» de couleur que les demi-teintes ; c'eſt une manière » qu'ils prennent les uns des autres, & qu'ils appel- » lent beauté de coloris : mais cela ne ſe voit pas » dans la nature, & particulièrement lorſqu'elle eſt » vue de la diſtance qu'on ſuppoſe toujours à ſon » tableau. Toute lumière renvoyée par un objet a » perdu la plus grande partie de ſon éclat ; auſſi elle » ne peut produire des tons ni auſſi beaux, ni auſſi » lumineux que la lumière directe ».

Cette théorie eſt vraie, & n'eſt pas contrariée par les ouvrages de Rubens, quoiqu'il ait donné aux *reflets* la plus grande clarté dont ils ſoient ſuſceptibles. Il a porté au plus haut dégré la magie des ombres reflétées, largement étendues, & contraſtées avec les bruns les plus vigoureux.

REFLET des objets qui ſe mirent dans l'eau. Ce ſujet ſera traité dans le dictionnaire de pratique.

REFRACTION (ſuſt. fem.) Rupture apparente que ſemble éprouver un objet en paſſant d'un milieu plus rare dans un autre plus denſe, comme de l'air dans l'eau ; car il n'y a que cette ſorte de *réfraction* qui intéreſſe les peintres. Tout le monde a apperçu qu'un bâton parfaitement droit, que l'on plonge en partie dans l'eau, paroît ſe briſer, & que ſi la partie qui reſte hors de l'eau eſt perpendiculaire, celle qui eſt dans l'eau ſemble prendre une direction oblique.

» Lorſque nous regardons un bâton, une pierre, » ou quelqu'autre choſe qui eſt effectivement dans » l'eau, dit Félibien, tous ces corps paroiſſent à la

» vue autrement qu'ils ne ſont en effet. C'eſt ainſi que » nous voyons au fond d'un vaſe rempli d'eau, une » pièce de monnoie que nous ne pouvions voir au- » paravant; que la jambe d'un homme qui n'eſt qu'à » moitié dans l'eau, nous paroît rompue & plus groſſe » qu'elle ne l'eſt, & que ce qui eſt au fond de « l'eau nous paroît plus proche. Mais ſi les corps pa- » roiſſent plus gros dans l'eau, les couleurs en même » temps s'affoibliſſent & diminuent à la vue. Cependant » il faut avoir égard à la nature des eaux & à leur » quantité ou profondeur : car ſi l'eau eſt fort claire, » comme celle des fontaines, & qu'elle ne ſoit pas » profonde, alors il eſt certain que la groſſeur dans » les apparences des corps qui ſont dans l'eau, ne ſera » preſque pas plus forte que ſi l'on voyoit ces mêmes » corps hors de l'eau, parce que la denſité ou épaiſ- » ſeur d'une eau très-claire, quand il n'y a pas de » profondeur, ne fait guère plus de changement aux » corps qui en ſont environnées, que la denſité de » l'air : au moins cette différence n'eſt pas ſenſible » à la vue ».

REHAUSSER (v. act.) C'eſt frapper, ſur des parties lumineuſes, des touches plus lumineuſes encore.

REHAUT (ſubſt. maſc.) Quoique la lumière s'étende largement ſur un objet, il y a cependant quelques parties de cet objet ſur leſquelles elle frappe avec encore plus de vivacité : ce ſont les touches claires, par leſquelles le peintre relève ces parties & les rend plus brillantes, qu'on appelle des *rehauts*. C'eſt par la néceſſité d'ajouter au piquant des clairs,

que de grands coloriſtes, & entr'autres Rubens, ont chargé de couleur les lumières de leurs tableaux, tandis qu'ils ne faiſoient, pour ainſi dire, que laver les ombres, & que, dans les bruns, ils tiroient même parti de l'impreſſion.

RELEVER (v. act.) Comme ce ſont les parties lumineuſes, qui donnent ſurtout du relief aux objets, on ne ſe ſert du mot *relever* qu'en parlant des parties claires d'un deſſin ou d'un tableau. On peut dire : « ces jours, ces lumières ont beſoin d'être *relevés* : » il faut *relever* ces maſſes de lumière ». On dit auſſi, » un deſſin *relevé* de blanc ». En parlant des maſſes obſcures, on dit au contraire, *éteindre*, *aſſourdir*, *rendre ſourdes*.

RENDRE (v. act.) La ſignification qu'a ce mot dans le langage de la peinture, ne laiſſe pas appercevoir au premier moment ſa liaiſon avec le ſens le plus ordinaire; mais elle eſt ſenſible, dès qu'on y réfléchit. *Rendre* dans la langue générale, veut dire *reſtituer* : *rendre* lorſqu'il s'agit de deſſiner, ou de peindre, ſignifie *repréſenter exactement*. On pourroit penſer que ce qu'il y a de figuré dans ce terme appliqué aux arts, eſt emprunté de l'effet du miroir, auquel il ſemble qu'on confie ou qu'on donne les objets qu'on lui préſente, dans l'intention qu'il les *rende* par la repréſentation.

Au reſte, on doit penſer que le ſens figuré de ce mot à toujours rapport à une ſorte de reſtitution.

En effet ſi l'on dit d'un homme qu'il *rend* bien un fait dont il a été témoin, on entend qu'il reſtitue

exactement ce qui lui a été confié par l'organe de la vue. *Cet acteur rend bien ſon rôle*, veut dire qu'il reſtitue comme il le doit, ce qui a été confié à ſa mémoire & à ſon intelligence. Enfin on dit d'une cloche ou d'un inſtrument de muſique qu'il *rend* un beau ſon, c'eſt-à-dire, le ſon dont l'art des dimenſions & l'habileté de l'ouvrier l'a rendu dépoſitaire, ou ſi l'on parle de celui qui en fait uſage, on entend qu'il *rend* le beau ſon qu'on exige de ſon habileté.

Par un ſens plus particulièrement adapté à la peinture, on dit auſſi, *cet objet eſt rendu*; on veut dire qu'il eſt rendu par l'habileté de l'artiſte auſſi parfaitement qu'on l'exige : & cette acception rentre dans celle dont j'ai parlé.

Lors donc qu'un artiſte peint, lorſqu'il imite, il ſe charge en quelque façon d'une dette; il contracte l'obligation de ſatisfaire les yeux, l'eſprit & la raiſon de ceux à qui il deſtine ſes ouvrages. Que de débiteurs peu exacts à *rendre* ce qu'on exige d'eux!

(*Article de M. Watelet.*)

REPENTIR (ſubſt. maſc.) Ce terme eſt un de ceux qui, appliquables à l'art, ne ſont employés cependant que par les peintres. Son uſage eſt d'exprimer quelque changement viſible qu'un auteur a fait dans ſon tableau. Il arrive quelquefois que le premier objet qu'il a peint, & qu'il s'eſt repenti d'avoir fait, n'étant recouvert que d'une couleur légère, *pouſſe* au bout d'un certain temps, ou, pour parler en d'autres termes, que la première couleur qui exprimoit cet objet, venant à percer au travers de la ſeconde couleur dont

elle a été couverte, ſe laiſſe appercevoir par les yeux exercés : en ce cas là on dit, *c'eſt un repentir*, *voici un repentir* &c.

Pour indiquer à nos lecteurs des exemples très-connus de ce qu'on appelle un *repentir*, nous citerons deux ouvrages très-diſtingués de Reſtout père de l'artiſte qui exiſte aujourd'hui. L'un dans le tableau de l'égliſe de Saint-Martin-des-Champs à Paris, repréſentant la Piſcine miraculeuſe; l'autre, dans la mort de Saint-François placé à Rouen chez les Capucins, & l'un des meilleurs ouvrages de ce maître. Ces *repentirs* conſiſtent en des bras d'anges qui ſe trouvent dans le haut de ces tableaux, & qui s'apperçoivent encore ſous les nuages dont cependant ils ſont recouverts.

(*Article de M.* ROBIN.)

REPETITION (ſubſt. fem.) On recommande aux artiſtes d'éviter la *répetition*, des mêmes attitudes, des même geſtes, des mêmes mouvements. C'eſt leur recommander d'imiter la nature; elle eſt ſi variée que, dans un grand nombre de perſonnes, elle en montrera rarement deux qui, dans un même inſtant, ſoient dans une poſition ſemblable d'aucune de leurs parties. Elle porte à cet égard, comme à tous les autres, la diverſité au point de faire le déſeſpoir de l'art.

» Il eſt cependant quelquefois, dit Dandré Bardon, » d'élégantes *répétitions* de geſtes, de mouvemens, de » regards, qui produiſent des effets merveilleux, » quand elles ſont adaptées à des perſonnages qui ont » une même intention, un même intérêt, & qui

» ſont agités de la même paſſion. C'eſt ainſi que » Raphaël a repréſenté, dans ſon *Héliodore*, un » grouppe de pluſieurs femmes qui, par des démonſtra- » tions uniformes, tendent à l'expreſſion d'un même » ſentiment. C'eſt dans la même vue que le Pouſſin » a retracé deux Iſraëlites dans une même attitude, » cueillant l'un & l'autre la manne avec la même » avidité ».

REPOS. (ſubſt. maſc.) *Repos*, lorſqu'on parle de peinture, déſigne certaines parties de la compoſition d'un tableau qui ſemblent tranquilliſer la vue.

Cette expreſſion figurée, eſt tirée de l'oppoſition du *repos* phyſique avec le mouvement.

Le bruit de pluſieurs objets fatigue l'oreille; quelques momens de ſilence la repoſent. Il en eſt de même de la vue, & dans les tableaux qui offrent l'image du mouvement, & rappellent quelquefois l'idée même du bruit, il eſt néceſſaire de rappeler auſſi ou de procurer effectivement du *repos* à la vue & à l'eſprit.

Il faut donc que le peintre diſpoſe dans ſes compoſitions des *repos*, c'eſt-à-dire, des parties ſur leſquelles les regards & l'attention ſe trouvent moins occupés. On appelle cela *ménager des repos*.

Ce principe, tiré de la nature, & qui appartient à ſon syſtême comme beſoin, eſt par là, tout auſſi néceſſaire dans les arts qui ont pour but de l'imiter.

On peut dire figurément que l'eſprit & les ſens, tantôt ſe fatiguent & tantôt ſe *repoſent*. Le ſuccès des arts qui ſe chargent, en captivant l'eſprit & les ſens, de les conduire à leur gré, veut donc que l'exercice

qu'ils leur donnent, leur ſoit agréable & que, s'ils les fatiguent quelques momens, ils les *repoſent* enſuite autant qu'il eſt néceſſaire pour qu'ils ne ſoient ni excédés ni rebutés.

De là naît, par développement, la néceſſité d'une proportion entre les *repos* & les occupations.

Un poëme qui ſeroit continuellement animé, pathétique, touchant, fatigueroit le lecteur; une compoſition théatrale, où les perſonnages ſeroient dans un mouvement continuel, excéderoit le ſpectateur. Une muſique ſans ceſſe travaillée ou bruyante, ſeroit à charge & penible à l'oreille; un tableau qu'une action compliquée occuperoit tout entier & où les acteurs ſeroient accumulés, ne ſeroit pas du goût de ceux qui auroient compté ſur un plaiſir moins fatiguant, en venant le conſidérer. La raiſon établit donc la loi des *repos* dans les arts, & la raiſon occupée de leurs ſuccès, veut que les *repos* ſoient ménagés & gradués, s'il eſt poſſible.

Auſſi, dans les poëmes & les drames qui repréſentent une ſucceſſion d'inſtans, les *repos* doivent être moins prolongés en approchant du terme, ſurtout lorſqu'on a fait naître un déſir vif d'y arriver.

Dans la peinture où il ne peut être queſtion que d'un inſtant & où l'unité doit être rendue phyſiquement viſible, les *repos* doivent-être ménagés de manière à déſigner aux regards leur route & à les arrêter; car les regards ont la mobilité dont manque la peinture. Dans les tableaux, l'intérêt ne peut qu'attendre & appeller; dans les ouvrages de quelques autres arts, il marche & entraîne avec lui.

Je ne ſuivrai pas plus loin ces rapprochemens qui

m'entraîneroient à mon tour plus loin peut-être que je ne dois aller. Je me contenterai d'ajouter que dans la peinture, les *repos* ont lieu par les maſſes ou par les fonds. J'entends par maſſes, principalement celles de clair-obſcur, c'eſt-à-dire, des lumières harmonieuſes étendues ou des ombres élargies. Par fonds, j'entends une union ou aſſemblage de couleurs douces, aëriennes, ſi bien mariées & ſi bien fondues que le regard s'y complaît, s'y *repoſe*, & que les objets qui doivent leur faire oppoſition, en deviennent plus brillans.

C'eſt donc par le raiſonnement qu'on apperçoit la néceſſité des *repos*. C'eſt du raiſonnement qu'on apprend à les placer, & c'eſt l'étude du clair-obſcur & de l'harmonie qui en fournit les moyens. Le *repos* eſt une partie de l'art qui appartient à l'effet. On donne du *repos* à un ouvrage en étendant les maſſes, en éteignant des lumières trop pétillantes, en ſaliſſant des couleurs qui ont trop d'éclat. Quand un tableau eſt bien d'accord, quand il eſt harmonieux, il a le *repos* néceſſaire. (*Article de M. WATELET.*)

REPOS. Deux principes rendent le *repos* néceſſaire dans les ouvrages de l'art : l'un eſt l'unité d'intérêt, l'autre eſt l'harmonie.

Pour que la vue & l'attention du ſpectateur, que la partie capitale de la compoſition doit ſeule intéreſſer, ne ſoient pas diſtraites par les parties ſubordonnées, il faut que celles-ci ſoient & le laiſſent dans un état de *repos*, & que la première ait ſeule le droit de l'appeller & de le fixer.

Pour que l'ouvrage ſoit harmonieux, il ne faut pas

que des parties brillantes, diſperſées çà & là, ſe diſputent entr'elles & détruiſent l'accord qui conſtitue un tout-enſemble.

» La vue trouve de la tranquillité & du *repos* » dans un tableau, dit Mengs, quand il n'y règne » point de confuſion, & lorſqu'il y a une bonne en- » tente & une juſte dégradation de couleurs locales » & de clair-obſcur; de manière que l'œil & l'eſprit » puiſſent ſaiſir avec facilité l'idée de l'artiſte. Un » tableau dont le peintre aura épuiſé tout le ſujet, » & qu'il aura chargé de trop d'objets, ou bien dont » il aura mal diſpoſé les couleurs locales, pour lui » donner de la variété, fera un effet contraire au » *repos* dont nous parlons »,

Mengs fait ici un ſeul vice de la confuſion & du manque de *repos* : mais quoiqu'une ordonnance confuſe puiſſe & doive même nuire au *repos*, on applique ſpécialement ce mot à l'effet. Ainſi dans la langue ordinaire de l'art, le *repos* conſiſte dans l'accord des tons & des couleurs, & dans la diſtribution intelligente des lumières & des ombres. Il pourroit donc y avoir du *repos* dans un ouvrage avec de la confuſion dans l'ordonnance.

C'eſt dans le ſens que nous donnons au mot *repos*, qu'il a été employé par le poëte légiſlateur de la peinture :

Sintque ita diſcreti inter ſe ratione colorum,
Luminis, umbrarumque anteorſum, ut corpora clara
Obſcura umbrarum requies, *ſpectanda relinquat.*
Du Freſnoy, de art. graph. v. 282.

» Après de grands clairs, dit de Piles en com-

mentant ces vers, il faut de grandes ombres qu'on » appelle des *repos*, parce que la vue ſeroit effectivement fatiguée, ſi elle étoit continuellement attirée par une continuité d'objets pétillans. Ces *repos* » ſe font de deux manières, dont l'une eſt naturelle, » & l'autre artificielle. La naturelle ſe fait par une » étendue de clairs ou d'ombres qui ſuivent naturellement & néceſſairement les corps ſolides, ou les » maſſes de pluſieurs figures grouppées, lorſque le » jour vient à frapper : l'artificielle conſiſte dans les » corps des couleurs que le peintre donne à de certaines choſes telles qu'il lui plaît, les compoſant de » telle ſorte qu'elles ne faſſent point de tort aux objets » qui ſont auprès d'elles. Une drapperie, par exemple, » que l'on aura fait jaune ou rouge en certain endroit, pourra être dans un autre de couleur brune, » & y conviendra mieux pour produire l'effet que » l'on demande. On doit prendre occaſion, autant » qu'il eſt poſſible, de ſe ſervir de la première manière, & de trouver les *repos* dont nous parlons » par le clair ou par l'ombre qui accompagnent naturellement les corps ſolides : mais comme les » ſujets que l'on traite ne ſont pas toujours favorables pour diſpoſer des figures ainſi qu'on le voudroit bien, on peut, en ce cas, prendre ſon avantage par le corps des couleurs, & mettre, dans les » endroits qui doivent être obſcurs, des drapperies » ou d'autres objets que l'on peut ſuppoſer être naturellement bruns ou ſalis, leſquels vous feront le » même effet, & vous donneront les mêmes *repos* que » les ombres qui n'ont pu être cauſées par la diſpoſition des objets.

Ce ſeroit un grand vice, tant contre le *repos* que contre la vérité, d'employer deux jours égaux : c'en ſeroit un encore d'employer deux couleurs égales, ſoit qu'elles fuſſent tendres ou fiéres. Il doit toujours y avoir une couleur principale qui domine ſenſiblement toutes les autres. (L)

REPOUSSOIR (ſubſt. maſc.) On a vu longtemps les peintres affecter de placer ſur le premier plan, & ſur les bords de leurs tableaux, des maſſes d'ombres obſcures qu'on appelloit des *repouſſoirs*, comme ſi l'on eût voulu faire ſentir, dit Dandré Bardon, qu'elles n'étoient que des reſſources manièrées démenties par la nature. On leur avoit donné ce nom, qui commençoit à faire partie de la langue de l'art, parce qu'on les croyoit néceſſaires pour *repouſſer* les objets des autres plans. Sans doute la peinture a ſes illuſions ; mais elles ne doivent pas aller juſqu'à contrarier la nature, & elles ne ſont permiſes que pour rendre le menſonge de l'art plus reſſemblant à la vérité. Dans le temps de cette mode, les connoiſſeurs, c'eſt-à-dire, les hommes qui tâchent d'écouter ce que diſent les artiſtes, pour ſe faire un jargon qui annonce des connoiſſances, ne manquoient pas d'approuver les *repouſſoirs*, & ſe moquoient des bonnes gens qui demandoient pourquoi les peintres mettoient des figures de Nègres dans les coins de leurs tableaux. C'étoit cependant ces bonnes gens qui avoient raiſon ; les artiſtes étoient égarés par une fauſſe pratique, & les connoiſſeurs égarés par les artiſtes, ne ſavoient ce qu'ils diſoient ; ce qui n'eſt pas rare aux connoiſſeurs dans tous les genres.

Tout

Tout homme peut s'assurer par ses propres yeux que les ombres ne sont pas tout à fait obscures : elles sont éclairées par des particules de lumière dont l'air est chargé ; elles le sont par des lumières de reflet, & ne paroissent sombres que par comparaison avec des parties plus lumineuses. Elles deviennent même claires, si l'on cache ces parties. Plus on est près des objets ombrés, & moins ils sont obscurs, parce que les rayons qui apportent dans l'œil l'image de ces objets ont eu moins de chemin à parcourir, & parce qu'il se trouve entre l'œil & ces objets une moindre quantité de lumière dont l'œil soit ébloui. Pour que le tableau soit une représentation de la nature il faut qu'on y distingue nettement, même dans l'ombre, les objets des premiers plans, & que le peintre ne prête pas à la lumière du jour un effet qui ne peut convenir qu'à celle de la lune. Un homme qui se trouve dans la rue du côté éclairé par le soleil, voit très-distinctement tous les objets qui sont de l'autre côté dans l'ombre.

Comme les modes passées peuvent renaître, quelqu'absurdes qu'elles soient, il est bon de s'opposer au retour de celle des *repoussoirs*. Nous croyons donc qu'il n'est pas inutile de rapporter ici, du moins en substance, ce que M. Cochin a écrit contre cette convention ridicule. Il n'a fait, comme il l'avoue lui-même, que répéter ce qu'il avoit appris de l'Argillière, savant élève d'une école coloriste.

Il pose pour principe que, *les ombres les plus fortes en obscurité ne doivent pas être sur les devants du tableau ; qu'au contraire les ombres des objets qui sont sur ce premier plan doivent être tendres & reflé-*

tées, & que les ombres les plus fortes & les plus obſcures doivent être aux objets qui ſont ſur le ſecond plan.

Il avertit que, dans cette règle, il fait abſtraction des couleurs particulières de chaque objet, & qu'en diſant qu'une ombre eſt plus forte qu'une autre, il n'entend pas qu'elle ſoit plus forte de couleur, mais ſeulement plus forte d'obſcurité.

Il donne, pour démonſtration de ſon principe, l'exemple d'une muraille fuyante, ombrée dans toute ſa longueur, & portant auſſi, dans toute ſa longueur, une ombre ſur le terrein : il affirme, ce qui s'accorde avec la vérité dont chacun peut juger par ſoi-même, que ces ombres, en s'éloignant juſqu'à une aſſez grande diſtance, augmentent ſenſiblement d'obſcurité. On peut faire la même démonſtration dans une allée d'arbres, ou dans une galerie ornée de ſtatues qu'il faut alors regarder en ſe plaçant de manière que la première ſe détache ſur la ſeconde & ainſi de ſuite. Des rangs de colonnes ſucceſſives offrent le même phénomene : l'ombre de la première ſe détache en clair ſur l'ombre de la ſeconde ; celle-ci eſt plus tendre que celle de la troiſième, & ainſi de toutes les autres, juſqu'à une diſtance aſſez grande ; alors à cette gradation ſuccède une dégradation ſemblable, c'eſt-à-dire que les ombres s'affoibliſſent en s'éloignant.

Il faut obſerver que des perſonnes prévenues du principe contraire pourroient ne pas appercevoir bien ſenſiblement cet effet & en nier l'exiſtence, ſi on vouloit le leur démontrer ſur des objets qui euſſent peu de diſtance entr'eux. On doit donc choiſir, pour

cette démonſtration, des vues d'une aſſez grande étendue.

Ajoutez que des perſonnes qui auroient la vue trop courte ne ſeroient pas propres à recevoir cette démonſtration. L'ombre la plus forte pour eux ſeroit à une diſtance ſi voiſine, qu'elles n'appercevroient pas ſenſiblement la dégradation qui ſe trouveroit entre cette ombre & celle d'un objet plus prochain. M. Cochin, pour les convaincre, entre dans des détails ſur le mécaniſme de la lumière.

» 1° Nous ne voyons, dit-il, la couleur & la » forme des objets de la nature, que par la réflexion » de la lumière qui les frappe, qui ſe refléchit, & » qui vient en peindre une image au fond de nos » yeux. Ainſi, dans la privation de toute lumière, » quoique les objets exiſtent autour de nous, nous » ne les voyons point; & ce ne peut être que parce » qu'ils ne nous renvoyent point de rayons de lu- » mière qui nous les peignent.

» 2° C'eſt la plus ou moins grande quantité de » ces rayons, & la force plus ou moins grande avec » laquelle ils frappent nos yeux, qui produit en nous » la ſenſation de lumière plus ou moins vive. Ainſi » la diminution de la lumière détruit la netteté & » l'éclat des images qu'elle peint à nos yeux.

» 3° L'action des rayons de la lumiere s'affoiblit » par la diſtance qu'elle a à parcourir. Un flambeau, » à une diſtance très-éloignée, ne nous paroît pas » auſſi brillant que lorſqu'il eſt proche.

» 4° La lumière perd conſidérablement de ſa force, » à chaque fois qu'elle ſe refléchit; ce qui fait que, » quoique nous voyons très-diſtinctement une lumière

» très-éloignée de nous, nous ne voyons pas néan-
» moins les objets qu'elle éclaire autour d'elle, parce
» que les rayons de lumière que ces objets reflé-
» chiſſent ne peuvent point arriver juſqu'à nous, ou
» ils y arrivent ſi foibles, qu'ils ne peuvent affecter
» nos yeux d'une manière qui nous ſoit ſenſible. Or
» ce qui eſt vrai d'une lumière telle que celle d'un
» flambeau, eſt également vrai de celle du ſoleil,
» quoique dans une proportion différente.

» On peut, continue M. Cochin, comparer l'action
» de la lumière au mouvement d'une balle de billard
» qui, étant pouſſée, va frapper une bande, qui la
» renvoye contre une autre, d'où elle eſt encore
» renvoyée contre une troiſième. Chaque fois qu'elle
» eſt renvoyée par quelque bande, elle perd de ſa
» force, tant qu'enfin elle s'arrête d'elle-même quoi-
» qu'elle n'ait pas parcouru, à beaucoup près, un
» chemin auſſi long qu'elle auroit fait, ſi elle n'a-
» voit rencontré aucun obſtacle. La réflexion de la
» lumière a cependant cette différence, qu'un ſeul
» rayon de lumière, quelque délié qu'on le ſuppoſe,
» doit être regardé comme une gerbe de rayons qui,
» en ſe réfléchiſſant, ſont renvoyés à la ronde ».

Ici M. Cochin reprend l'exemple de la muraille qu'il a déjà employé. Le terrein ſur lequel elle s'élève réflechit, en tous ſens, des rayons dont une partie vient le peindre à nos yeux ſous une image vive & brillante, parce qu'ils n'ont ſouffert qu'une première réflexion. Une autre partie de ces rayons frappe la muraille & l'éclaire de ce qu'on appelle lumière de *réflet*. Ces rayons réflechis une fois contre la muraille, en rejailliſſent, & viennent la peindre à nos yeux,

ſans quoi nous la verrions parfaitement obſcure. Comme ces rayons ont ſubi deux réflexions, la première du terrein ſur la muraille, la ſeconde de la muraille à nos yeux, ils ſe ſont affoiblis : d'où il arrive que nous voyons la muraille plus obſcure que le terrein, dont l'image eſt parvenue à nos yeux par une ſeule réflexion.

Une partie des rayons qui ſont réflechis par la muraille, tombe ſur le terrein ombré, & n'apporte à nos yeux l'image de ce terrein que par une troiſième réflexion : ainſi ce terrein nous paroît plus obſcur que la muraille dont l'image nous eſt venue par une ſeconde réflexion. Tel eſt le principe phyſique de cette règle du clair-obſcur que *l'ombre portée eſt toujours plus forte que l'ombre du corps qui la porte.*

L'ombre de la muraille, & celle qu'elle porte ſur le terrein, ne recevant qu'une lumière réflechie deux ou trois fois, parviendroit à nos yeux encore plus obſcure s'il ne s'y joignoit pas une lumière qui nage dans toute la maſſe de l'air, & qui nous arrive par une première réflexion.

Mais puiſque la lumière s'affoiblit par la diſtance qu'elle parcourt, les rayons qui viennent des parties de la muraille les moins éloignées de l'œil, ont plus de force que ceux qui viennent des parties plus diſtantes; car les rayons qui apportent dans nos yeux l'image de ces parties, tant ceux qui ont été réflechis par le terrein, que ceux dont l'air eſt impregné, ont ſubi un plus grand affoibliſſement dans la route plus longue qu'ils ont parcourue. Ainſi les objets ombrés qui ſont loin de nos yeux, y ſont peints très

obſcurs, par maſſes, & ſans aucun reflet, & par conſéquent plus noirs que les objets moins éloignés.

Il ſemble qu'on devroit inférer de ce principe, que les ombres augmentant de force en proportion de leur éloignement ; celles qui ſont les plus voiſines de l'horizon ſont en même temps les plus obſcures. Il arrive cependant, au contraire, que les objets très-éloignés n'ont que des ombres très-foibles, parce qu'elles ſont exténuées par la maſſe épaiſſe de toutes les vapeurs qui ſont entre ces objets & nos yeux.

Il eſt donc certain qu'il eſt un point juſqu'où les ombres vont toujours croiſſant d'obſcurité, & après lequel elles diminuent toujours de force. On ne peut fixer ce point qui varie ſuivant la quantité de vapeurs dont l'air eſt chargé. Il eſt fort éloigné lorſque l'air eſt très-pur, comme dans les beaux jours d'été; il ſe rapproche conſidérablement quand l'air eſt plus vaporeux, comme il arrive même dans de fort beaux jours d'autonne.

On ne peut conteſter au peintre le droit de choiſir, pour éclairer ſon tableau, un air très-pur ou un air nébuleux : mais il eſt rigoureuſement obligé de rendre la ſorte de jour dont il a fait choix avec toutes les circonſtances qui l'accompagnent. S'il ſuppoſe l'air chargé de vapeurs, il doit repréſenter les objets du fond, même peu éloignés, comme au travers d'une eſpèce de brouillard; s'il les peint diſtincts & formés, qu'il ſe ſoumette à la loi inviolable que ſuit la lumière dans les jours ſereins. D'ailleurs comment imaginer d'épaiſſes vapeurs entre des grouppes qu'on ne ſuppoſe le plus ſouvent éloignés les uns des autres que de cinq à ſix pieds?

Il ſe préſente des circonſtances dans leſquelles les effets de la nature ne s'accordent pas avec les principes que l'on vient d'établir. » ſi par exemple, on » conſidère un berceau d'arbres, ou l'intérieur d'un » bâtiment voiſin & ombré, dans lequel la lumière » qui vient de tout le ciel ne puiſſe entrer, & qu'après cette partie ombrée & prochaine, il ſe trouve » un plan vuide qui reçoit une grande lumière, » alors ces ombres voiſines paroîtront les plus fortes, » & ſembleront même plus obſcures qu'elles ne le » ſont en effet, & les ombres des objets qui ſont au » de là du plan lumineux ſe montreront plus foibles, » quoiqu'elles ne ſoient pas éloignées ». C'eſt que la quantité de rayons renvoyés par le plan vivement éclairé nous éblouit, & qu'une impulſion violente en détruit une plus foible.

M. Cochin ſuppoſe encore le ſpectateur placé dans une chambre à l'endroit le plus éloigné de la fenêtre. « S'il conſidère de là, dit-il, les ombres refletées » qui ſont plus près de la fenêtre, il arrive que ces » ombres, qui ſont plus éloignées de lui, ſont plus » refletées que les autres; mais c'eſt parce que la lu- » mière ne parvient pas également juſqu'au fond de » la chambre; elle eſt plus forte près de la fenêtre, » & les reflets qu'elle envoye ſont plus clairs aux » endroits où elle a plus de force ». Mais ſi l'on ſe place de manière qu'on ait la fenêtre de côté, on verra reparaître l'effet des devans plus refletés que les fonds.

Il ſe trouve quelquefois, mais rarement, dans les objets du premier plan, des ombres, ou plutôt des touches, qui ont plus de force que les ombres éloi-

gnées. Ce ſont des effets qu'on peut ſe procurer quand ils ſemblent néceſſaires ; mais il faut obſerver que ces touches ne ſe trouvent que dans des enfoncemens qui ne peuvent recevoir ni la lumiere immédiate du ciel, ni celle que refletent les objets environnans.

» Dans tout ce que j'ai dit, ajoute M. Cochin, j'ai » fait abſtraction de toutes les couleurs locales, & j'ai » conſidéré tous les objets de la nature comme s'ils » n'en avoient qu'une ſeule, parce qu'il y a quantité » de cas particuliers qui réſultent de la différence des » couleurs, quoiqu'ils ſoient cependant toujours ſou- » mis à la loi générale ; ſeulement elle eſt moins ſen- » ſible alors. Les couleurs les plus claires réfléchiſſent » plus de rayons, & les couleurs brunes en réfléchiſ- » ſent d'autant moins qu'elles ſont plus foncées. Si les » couleurs brunes ſe trouvent ſur le ſecond plan du » tableau, leurs ombres ſeront encore plus obſcures » qu'elles ne le ſeroient ; ainſi l'effet dont je parle » des ombres éloignées plus fortes en deviendra » encore plus ſenſible. Si au contraire les couleurs » les plus brunes ſont ſur le devant du tableau, & » que les objets qui ſont ſur le ſecond plan ſoient » de couleurs claires, alors il arrivera que les om- » bres les plus fortes du tableau ſeront ſur le devant, » par cette raiſon de la diverſité des couleurs : mais » le principe ſubſiſte également. Les couleurs locales » claires, qui ſont ſur le ſecond plan, auront toujours » des ombres plus obſcures qu'elles n'en auroient eu, » ſi elles ſe fuſſent trouvées ſur le devant, & les » couleurs brunes, qui ſont ſur le devant, auront » des ombres plus refletées qu'elles n'en auroient eu, » ſi elles ſe fuſſent trouvées ſur un plan plus éloigné ».

M. Cochin n'auroit pas beſoin de chercher dans les ouvrages de l'art des exemples pour autoriſer une théorie démontrée dans la nature : il l'appuye cependant ſur la pratique conſtante de Paul Véronèſe. « Dans » tous les tableaux, dit-il, que j'ai vus de ce maître » à Veniſe, j'ai toujours remarqué que les grouppes » du devant du tableau ſont traités de reflet. Les tou- » ches même qui s'y trouvent ſont plus foibles que » les ombres des grouppes qui ſont ſur le ſecond plan. » Le Guide a ſuivi cette règle dans pluſieurs de ſes » tableaux ; je ne dirai pas dans tous, car je ne les » ai pas tous examinés dans cette idée ».

Notre artiſte entre dans le détail des avantages que doit procurer à l'art l'obſervation de ce principe. La plus grande force des ombres étant rejettée ſur un plan plus reculé, donnera plus d'étendue à la perſpective aërienne, puiſque l'on comptera pluſieurs plans avant d'arriver à l'ombre la plus forte, & qu'enſuite il reſtera un grand nombre de plans de dégradation, au lieu que dans la pratique contraire, on paſſe à la dégradation en partant du premier plan. D'ailleurs l'œil n'aura pas l'embarras de tous ces trous de noir, de toutes ces touches qui troublent le repos, parce que les ombres les plus fortes étant éloignées, offriront des bruns en grandes maſſes & ſans touches, & que les reflets rendront celles du devant médiocrement ſenſibles. Enfin on évitera de faire des tableaux noirs, & cependant on pourra les faire vigoureux.

Et il ne faut pas craindre que les premiers plans du tableau ne ſe tirent pas aſſez en avant : car il n'eſt pas ici queſtion des couleurs particulières de chaque objet. Quoique les ombres ſoient tendres, ces

couleurs peuvent n'être point foibles : elles auront au contraire d'autant plus de vivacité qu'elles ſeront plus voiſines de l'œil.

Il n'en eſt pas de même quand on eſt réduit au noir & au blanc, comme dans la gravure : on eſt quelquefois obligé de tirer les premiers plans de deſſus leurs fonds par quelques touches ou quelques contours. Mais cet inconvénient de la gravure, & du *monochrome* en général, ne peut empêcher la peinture de mettre à profit tous ſes avantages.

(*Article extrait des œuvres de M.* COCHIN).

RÉSOLU (adj.) RÉSOLUTION (ſubſt fem.) La *réſolution* dans l'art eſt, comme dans tout, une qualité contraire à l'indéciſion. Elle s'applique le plus ordinairement aux effets du clair-obſcur, à l'expreſſion des formes, au choix des attitudes, & enfin au méchaniſme de l'art.

Par rapport au choix des lumières & des ombres dans un tableau, dans une eſtampe, & dans un deſſin, ce qui eſt réſolu répond au *partito* des Italiens. Nous rendons auſſi ce mot en françois par *parti*; *un ouvrage d'un grand, d'un beau parti*, offre une ſignification à peu-près égale avec le mot réſolu.

Un ouvrage d'un effet *réſolu* eſt celui dont les maſſes fièrement exprimées accuſent, d'une manière bien décidée, celles qui ſont brunes & celles qui ſont claires. Le Caravage, le Titien, ſurtout dans ſon beau tableau de l'Egliſe Saint-Jean à Veniſe, Lahire dans celui où Saint-Paul eſt renverſé, le Tintoret, Jouvenet, dans preſque tous leurs ouvrages, offrent des exemples remarquables de la *réſolution* dans les effets.

Les grands deſſinateurs ont preſque tous été *réſolus* dans le choix des attitudes, & dans la manière de rendre les *contours*. Mais les modèles les plus frappans de la *réſolution* des formes, ſont les ouvrages diſtingués des ſculpteurs antiques. Parmi la multitude de leurs chefs-d'œuvre, il faut citer *l'Hercule Farneſe*, *l'Hercule Commode*, le jeune *Faune*, *l'Antinoüs* & ſurtout les *Lutteurs* & le *Gladiateur* dont la vue ſeule inſpire le goût de la *réſolution*.

Quant à ce qui caractériſe un pinceau *réſolu*, c'eſt celui qui, partant d'une main décidée, d'un jugement prompt, d'un caractère ardent, exprime avec fermeté tout ce qu'un homme ſavant aura conçu. Mais ce qu'on appelle ici un pinceau *réſolu* n'eſt jamais la ſuite de la recherche d'un auteur : la touche part involontairement de ſon pinceau comme de ſon eſprit.

Nous avons démontré dans le mot *pinceau* que ſi la fermeté ou la *réſolution* de la touche étoit l'effet d'une convention d'école, ou de la ſeule adreſſe de la main, plutôt que le réſultat du ſavoir, cette ſorte de mérite dégénéroit alors en manière affectée, & n'étoit pas digne de l'eſtime de l'homme inſtruit.

Les peintres qu'on peut citer pour la *réſolution* de pinceau ſont en grand nombre, parce que, ſi l'on en excepte les manières très-fondues, le ſavoir a ordinairement une expreſſion vive & réſolue. Les plus remarquables dans les différentes écoles & dans les différens genres, ſont le Giorgion, Tempeſta, le Caravage, Ribera, Velaſquez, Carle du Jardin, Jean Méel, Lahyre & Jouvenet. Nous ferons remarquer que les artiſtes *réſolus* dans leur exécution, le ſont auſſi dans les autres parties de l'art, parce que ce

talent part de la même trempe d'eſprit & de goût qui produit des ſuccès de même ſorte dans l'effet & dans le deſſin. (*Article de M.* ROBIN).

RESSEMBLANCE (ſubſt. fem.) Pluſieurs figures dans un même ouvrage, ne doivent pas ſe reſſembler. Il ne ſuffit pas que les traits du viſage ne ſoient pas reſſemblans; il faut marquer une diverſité ſenſible dans toutes les parties, ſans quoi l'art témoigneroit ſon impuiſſance à lutter contre la richeſſe & la variété de la nature. Il ſeroit auſſi difficile de trouver dans la nature deux perſonnes qui euſſent la même conformation, les mêmes habitudes corporelles, le même geſte, le même maintien, que d'en trouver deux qui euſſent le même viſage. Les artiſtes ne pécheroient jamais contre cette diverſité, s'ils étoient précis, & s'ils changeoient de modèle à chaque figure. Un maître peut leur ſervir d'exemple à cet égard, & c'eſt encore ce même Raphaël qu'on peut leur offrir pour exemple dans tant d'autres parties.

Quand, dans une ſuite de tableaux du même maître, le même perſonnage doit ſe reproduire, il eſt de la convenance qu'il ſe reſſemble toujours à lui-même, & qu'on obſerve ſeulement dans les différentes repréſentations de ce perſonnage, les changemens que l'âge doit apporter. Dans une galerie qui repréſenteroit les aventures d'Ulyſſe, Ulyſſe devroit toujours être reconnu, excepté quand ſes traits ont été changés par Minerve.

Il y a des peintres qui répetent toujours la même tête, ou du moins des têtes toujours reſſemblantes entr'elles dans tous leurs tableaux : il ſemble qu'ils ne

peignent que l'hiſtoire d'une ſeule famille. C'eſt publier leur négligence à varier leurs modèles, ou, plus ſouvent encore, c'eſt apprendre au public qu'ils n'en conſultent aucun. (L)

RESSENTI, (adject.) On dit, *ce modèle a des formes reſſenties ; le deſſin d'Annibal Carrache eſt reſſenti*, &c.

La ſignification de cet adjectif eſt fort circonſcrite, & n'eſt guere applicable que dans les exemples que nous venons de donner. Nous n'avons donc qu'à expliquer quel eſt le vrai caractère des ouvrages de l'art, ou des corps naturels auxquels on peut donner l'épithète *reſſenti*.

Les entrelacemens & les liaiſons qui exiſtent entre les organes du mouvement, & la peau qui les recouvre, ſont les cauſes de l'erreur des yeux peu exercés à les conſidérer.

Ainſi quand un jeune élève commence à copier le corps humain, il n'apperçoit pas les impreſſions muſculaires. Les contours extérieurs qu'il voudroit imiter lui paroiſſent dénués de formes, & le trait de ſon deſſin eſt conforme à cette première manière de voir la nature. A peine les plus gros muſcles y ſont-ils indiqués.

Cependant à meſure qu'il s'exerce ſoit d'après nature, ſoit d'après les ſtatues antiques, il prend l'habitude de comparer les formes entr'elles & il les fait ſentir dans ſon ouvrage.

Si enſuite devenu homme, il a un eſprit ardent, il s'échauffe aiſément dans l'étude de ſes modèles, & s'il a bien étudié les proportions, les mouvemens &

les places des muſcles, il les rend avec ſentiment, il prononce toutes les formes avec énergie, & produit ce qu'on appelle un deſſin *reſſenti*.

On reconnoît ce genre de mérite dans les traits de Michel-Ange, de Tibaldi, des Carraches, du Calabreſe, de Jouvenet & de beaucoup d'autres.

La nature montre partout des formes, mais elles ne ſont pas toujours *reſſenties*. Les femmes, les enfans, les hommes d'une éducation ménagée & d'une profeſſion délicate, n'offrent que des muſcles doux, & des tranſitions fines; mais les hommes exercés à des travaux pénibles, ou qui ſont nés robuſtes, montrent un contour *reſſenti*; on remarque même que les membres les plus ſpécialement chargés du genre de travail auxquels les hommes s'occupent, ont les formes muſculaires les plus *reſſenties*.

Les obſervateurs judicieux de la nature, ceux qui ont cru devoir la repréſenter avec les variétés dont elle eſt ſuſceptible, nous ont montré que l'on ne devoit pas excluſivement affecter les formes *reſſenties*; & c'eſt avec raiſon qu'un deſſinateur univerſellement *reſſenti* doit être regardé comme un artiſte *maniéré*.

Les chefs-d'œuvres de l'antique ſont des exemples fort ſenſibles de la diverſité que l'art peut employer pour exprimer les natures diverſes. C'eſt ainſi que l'Hercule Farneſe, les Lutteurs ont des formes *reſſenties*; qu'elles ſont au contraire douces & fines dans l'Antinoüs, & l'Apollon du Belvédère; enfin qu'elles ont des tranſitions preſqu'imperceptibles dans la Vénus & dans l'Hermaphrodite.

Raphaël eſt peut-être le ſeul peintre à citer pour la préciſion & la variété des formes à adopter dans les

différentes figures : il s'eſt preſque toujours montré le maître de ſubordonner la nature aux ſujets, & il la deſſinoit tantôt fine, tantôt *reſſentie*, ſelon l'eſpèce d'objets qu'il avoit à préſenter aux yeux. (*Article de M.* ROBIN.)

RESSORT, (ſubſt. maſc.) Ce mot, qui appartient à la phyſique & à la mécanique, eſt quelquefois employé méraphoriquement pour exprimer l'action, le mouvement d'une compoſition pittoreſque. On dit qu'une compoſition a du *reſſort* pour ſignifier qu'elle a de l'action : ſi elle eſt froide & ſans vie, on dit qu'elle manque de *reſſort*. On ſoupçonne que les peintres de l'antiquité n'ont pas connu le *reſſort* de la grande machine pittoreſque, & je le crois : mais je crois auſſi qu'ils ont connu au plus haut dégré des parties de l'art encore ſupérieures, telles que la beauté, le caractère & l'expreſſion. Comme il eſt vraiſemblable qu'ils ont traité rarement des ſujets propres à la grande machine, & qui exigeaſſent un grand *reſſort*, on ne peut guère leur reprocher d'avoir peu connu une partie de l'art qui ne convenoit point aux ſujets qu'ils ſe plaiſoient à choiſir.

Ces idées de grand mouvement, de *reſſort*, de grande machine, qui ſont entrées dans la tête des modernes, ont fait à l'art plus de tort qu'on ne penſe : de là ſont venus les mouvemens exagérés, les imaginations folles, les expreſſions outrées, les compoſitions tourmentées. Tous les artiſtes ont voulu ſe diſtinguer par la chaleur, & ceux que la nature avoit deſtinés à la ſageſſe, ſe piquant de répandre à froid beaucoup de mouvement dans leurs ouvrages,

n'ont fait qu'augmenter le troupeau ſervile des imitations. *Imitatores ſervum pecus.* Il y auroit bien peu d'hommes qui cultivaſſent les arts ſans ſuccès, ſi chacun ſavoit connoître & choiſir le genre qui lui convient.

La plus froide ſageſſe peut mériter & obtenir des applaudiſſemens, & la folie elle-même ne manque pas d'agrémens quand elle n'eſt pas déplacée. *Dulce eſt inſanire in loco.* Je ne crois pas que Michel-Ange, Raphaël, le Dominiquin, aient connu les mots de *reſſort* & de grande machine, comme termes de leur art; quoique le premier eût dans l'ame un terrible *reſſort*, & que tous aient traité ce qu'on appelle des ſujets de grande machine. Ces expreſſions ſont nées avec les *machiniſti*, les *pittori di machine*, les Cortone, les Solimene, les Corrado &c.

Il ſemble que, dès le quinzième ſiècle, Léon Alberti ait prévu le règne des *peintres machiniſtes*. « Je » blâme aſſurément, dit-il, les peintres qui, pour paroître fertiles, & pour ne pas laiſſer d'eſpace vuide » dans leurs ouvrages, ne ſuivent aucune règle dans » leurs compoſitions, & placent tout au haſard & » ſans ordre, de ſorte que leurs productions ne préſentent aucun ſujet déterminé & ne ſont qu'un tumulte confus; tandis que celui qui veut mettre de » la dignité dans l'hiſtoire, doit chercher ſurtout la » ſimplicité. En effet, comme un prince montre de » la majeſté en exprimant ſes volontés en peu de » paroles, mais avec aſſez d'autorité pour que ſes » ordres ſoient remplis, de même un tableau d'hiſtoire » augmente en dignité quand il n'offre que le nombre requis de figures, & cette variété limitée lui

» donne

» donne de la grace. Je hais la ſolitude dans les ſujets » d'hiſtoire ; mais je ſuis loin auſſi d'approuver cette » abondance qui nuit à la dignité ; & j'aime beaucoup » mieux trouver dans ces ſortes de tableaux ce » que je vois obſervé par les poëtes tragiques & » comiques, qui, pour repréſenter leur ſujet, n'em» ploient que le moins de perſonnages qu'il leur eſt » poſſible ». (L)

RETOUCHER, (v. act.) RETOUCHE (ſubſt. fem.) J'expliquerai bientôt ce que ſignifie dans la peinture le mot *touche*. Les mots dont il eſt queſtion dans cet article, ne sembleroient en être qu'une réduplication ; mais ils ont une ſignification plus générale & différente à quelques égards. La *touche*, comme je le dirai, eſt un ſigne d'expreſſion. La *retouche* & *retoucher* expriment le ſoin que ſe donne un peintre en retravaillant à ſon ouvrage. Ces mots ſignifient encore le ſoin que prend un profeſſeur ou un maître à corriger les ouvrages ou les études de ſes élèves ; enfin on dit d'un homme habile ou ignorant, qui fait profeſſion de réparer les tableaux endommagés, qu'il les *retouche*, c'eſt-à-dire, qu'il place de la couleur où il en manque & quelquefois même où il n'en manque pas.

Lorſqu'un artiſte modeſte & convaincu de la néceſſité d'atteindre à la perfection, dit : » je veux » *retoucher* mon ouvrage, j'y vois des négligences » ; il ſe ſert de ce mot dans le ſens dans lequel Boileau employoit le mot *repolir* en diſant :

Vingt fois ſur le métier remettez votre ouvrage ;
Polissez-le cent fois & le repolissez.

J'obſerverai, à l'occaſion de ce précepte ſi juſte en général, qu'il a cependant quelques inconvéniens lorſqu'on l'applique à la peinture. Car ſi quelquefois le ſtyle poli & repoli d'un écrivain fait ſentir la peine qu'on y a priſe, ſi l'on s'apperçoit même de cette peine en quelques endroits de l'auteur immortel que j'ai cité, la peinture d'un tableau trop *retouché* rend un témoignage phyſique, & par là bien plus ſenſible, du ſoin laborieux de l'artiſte; la couleur, délicate par ſa nature, ſe montre alors viſiblement fatiguée & altérée par les peines qu'on s'eſt données.

Il y a donc plus d'inconvénient par la différence du méchaniſme des deux arts, à *retoucher* trop un tableau qu'à repolir cent fois un poëme.

Je ne m'arrêterai pas ici ſur ce qu'on appelle particulièrement *retouche*, dans les reſtaurations des ouvrages de peinture, en ayant déjà parlé à l'article Raccommodage ou réparation des tableaux, en expliquant les procédés connus qu'on y employe de nos jours.

Quant à la partie de l'inſtruction des maîtres, qui conſiſte en ce qu'on appelle, en terme d'école de peinture, *retoucher* les élèves, elle eſt ſans doute infiniment eſſentielle; mais elle ne comporte cependant que des obſervations & point de règles fixes.

Les maîtres (je l'ai dit au mot artiſte) peuvent influer beaucoup ſur les progrès de leurs élèves, par les modèles qu'ils leur font imiter & par les preuves démonſtratives qu'ils doivent leur donner, en *retouchant* leurs ouvrages, des défauts dans leſquels ils ſont tombés.

Il eſt quelques arts qui rendent ce moyen d'inſ-

truction plus convainquant, tels que ſont la muſique, le deſſin, la gravure, la ſculpture, la peinture, l'architecture. La *retouche* n'eſt pas auſſi viſiblement démonſtrative dans l'art des vers, & même dans celui de l'éloquence; mais pour m'en tenir à celui dont je dois parler, lorſque le maître, en paſſant un nouveau trait à côté ou ſur le trait que lui préſente l'élève, lui fait obſerver inconteſtablement combien cette *retouche* rend l'imitation plus conforme au modèle qui ſe trouve préſent pour affirmer la vérité, que celui qu'avoit tracé le jeune diſciple; lorſqu'il accompagne cette comparaiſon démonſtrative d'une inſtruction claire, courte & appropriée au degré d'avancement, ainſi qu'à l'intelligence du deſſinateur, il eſt certain que l'évidence ſe joint au raiſonnement, & que cette leçon, qui paſſe à la fois dans l'eſprit par les yeux & par les oreilles, doit être très-efficace.

La *retouche* du maître, doit donc être toujours accompagnée d'une explication, ou d'une inſtruction, dont elle doit être regardée comme la démonſtration.

Il en eſt de même de la compoſition & de la couleur; & je penſe que j'en dis aſſez ſur ce ſujet pour donner lieu à toutes les applications qu'en peuvent & en doivent faire les maîtres de l'art, à qui il ne m'appartient pas d'enſeigner. (*Article de M. Watelet*).

RETOUCHÉ. (part. paſſ.) Quoique l'on diſe qu'un maître *retouche* ſon tableau, pour faire entendre qu'il y donne des forces, des fineſſes, qu'il y met la dernière main, on entend toujours par tableau *retouché*, un tableau raccommodé.

En gravure, on appelle épreuve *retouchée*, une épreuve d'une planche non-terminée, & qu'au moyen du crayon ou du lavis, on a conduit à l'effet que doit produire la planche finie. Mais on entend toujours par planche *retouchée*, une planche uſée dont on a réveillé les travaux. (L.)

REVEILLON (ſubſt. maſc.) Être réveillé indique un mouvement ſuggéré, qui fait ſortir du ſommeil ou du repos.

Ceux qui regardent des ouvrages de peinture ne ſont, au moins la plupart, que trop enclins à une ſorte d'indifférence qui reſſemble aſſez à l'aſſoupiſſement. La pratique de la peinture fournit quelques moyens, pour ainſi dire méchaniques, de réveiller les aſſoupis; mais ces moyens ne doivent être employés qu'à l'appui de ceux qui appartiennent plus à la partie de l'eſprit. Les moyens que donne la partie du métier, ſont ce qu'on appelle *reveillons de lumière*, *reveillons de couleur*, *réveillons de touche*.

Les *réveillons* de lumière ſont autoriſés par certains effets ou accidens, ſur leſquels je me ſuis étendu à l'article accident. Il y faut joindre cependant un effet plus ordinaire que produit l'éclat qui rejaillit de corps qui ont une certaine dureté & qui ſont polis, comme les métaux. Ces éclats ou brillans n'ont lieu que dans un ſeul point d'un plan, parce qu'en chaque plan, il n'y a qu'un ſeul point en effet qui reçoive la lumière la plus vive. Le peintre eſt ſouvent aſſez embarraſſé pour repréſenter cet éclat, parce que le blanc pur qui eſt la dernière reſſource de l'artiſte, eſt bien loin d'approcher de l'éclat réfléchi de la lumière. A

cet égard, l'impoſſibilité eſt excuſée, & l'intention artiſtement exprimée rappelle au moins l'idée de ce que l'art ne ſauroit imiter.

Les *reveillons de couleur* ſont des effets de couleurs brillantes, piquantes, qu'autoriſent des diſpoſitions bien ménagées dans le clair-obſcur. Ces diſpoſitions s'opèrent principalement par les accidens dont les nuages ſont ſuſceptibles, par des corps interpoſés ou dont l'interpoſition ſuppoſée laiſſe échapper la lumière, qui ſemble alors éclairer plus vivement la couleur des objets ſur leſquels elle tombe & ſe répand. On ſent aiſément que le choix de la couleur des objets qui eſt le plus ſouvent à la diſpoſition de l'artiſte, ſurtout relativement aux draperies & à certains acceſſoires, entre dans les moyens de placer les *réveillons de couleur*.

Enfin les *réveillons de touche* ſont de légères exagérations qu'on excuſe par l'effet qu'elles produiſent, en attachant ou excitant l'attention ſur des objets intéreſſans. C'eſt ainſi que, dans le récit d'un fait, une expreſſion hardie qui paſſe les limites de la plus extrême juſteſſe, non-ſeulement trouve grace, mais plaît en réveillant l'attention de ceux qui écoutent. Les *réveillons*, de quelque nature qu'ils ſoient, ſervent donc à appeller le regard & à le ramener, s'il s'égare, à l'endroit du tableau où l'intérêt de l'artiſte demande qu'il ſe fixe davantage.

La peinture, phyſiquement muette & immobile, employe les moyens qu'elle a, pour ſuppléer à ceux qui lui manquent, comme le muet qui, ne pouvant appeller, fait des mouvemens & des eſpèces de cris pour qu'on vienne à lui.

Il faut cependant obſerver que les moyens de réveiller doivent être ménagés par le peintre avec art & employés avec diſcrétion. Un homme aſſoupi ne ſait pas mauvais gré à celui qui l'éveille, mais il ne veut pas qu'on le tourmente. D'ailleurs les *réveillons* en peinture montrent une ſorte d'artifice, ou tout au moins un art médité, & l'art le plus parfait eſt celui de cacher l'art. (*Article de M.* WATELET.)

Les RÉVEILLONS ſont ſouvent formés par des traits de lumière artiſtement jettés ſur des maſſes qui en ſont privées; ils leur rendent le piquant que riſquoit de leur ôter cette privation. On peut les comparer aux diſſonances dans la muſique qui doivent toujours être ſauvées : il faut de même que les *réveillons* ſemblent près de rompre l'accord du tableau, & que cependant ils ne le rompent jamais. Ils détruiſent la monotonie, & doivent toujours reſpecter l'harmonie.

RÉUNION, (ſubſt. fem.) Le *beau de reunion* eſt le beau compoſé des plus belles parties qui ſe trouvent dans différens modèles choiſis. La nature ne raſſemble jamais toutes ſes perfections dans un ſeul individu; il faut donc que l'artiſte les cherche dans pluſieurs, & c'eſt par un tel choix que les Grecs ſe ſont élevés à ce haut dégré de beauté qu'on admire dans leurs ouvrages & qui fait le déſeſpoir des modernes. Zeuxis, pour faire une Hélene, choiſit les plus belles filles de Cortone, & un entretien de Socrate avec le ſculpteur Parrhaſius, qui nous a été conſervé par Xénophon, prouve que c'étoit la pratique générale des anciens.

De la réunion ou du choix doit réſulter le beau, non-ſeulement dans chaque figure, mais dans toute la compoſition. L'artiſte peut l'enrichir d'objets qu'il n'a pas vus enſemble, mais qu'il réunit pour décorer ſa ſcêne.

Ce qu'on appelle une vue eſt la copie fidèle d'un payſage tel que le peintre l'a vu dans la nature : le payſage compoſé admet la beauté de réunion; l'auteur y raſſemble des objets qu'il a vus ſéparément & dont il compoſe un tout.

Le *beau de réunion* n'eſt pas encore le *beau idéal*. Pour s'élever à celui-ci il faut ajouter aux belles parties choiſies dans la nature un caractére plus grand encore; il faut aggrandir les grandes formes en ſupprimant les petits détails qu'offrent les plus beaux modéles. C'eſt ce que Mengs entendoit, quand il a dit que » l'artifice de ce ſtyle conſiſte à ſavoir for» mer une unité, en joignant dans un même objet les » idées du poſſible & de l'impoſſible ».

Il faut que l'on trouve dans une figure idéale toutes les formes qui ſont néceſſaires au mouvement & à l'expreſſion, afin que cette figure paroiſſe *poſſible*, c'eſt à dire capable de remplir les fonctions auxquelles elle eſt deſtinée : mais il faut en même temps qu'on n'y trouve pas les petites formes qu'on nomme les pauvretés de la nature, & dans ce ſens, elle eſt *impoſſible*, puiſqu'on ne peut en trouver de modèle. Si l'idéal s'éleve juſqu'à l'expreſſion de la nature divine, privée des vaiſſeaux ſanguins, la figure devient plus impoſſible encore; mais elle doit toujours conſerver les grandes parties néceſſaires, enſorte qu'elle ſemble *poſſible* quoiqu'elle ne le ſoit pas en effet. L)

RICHESSE, (ſubſt. fem.) Il eſt difficile de déterminer ce qui fait la *richeſſe* d'un tableau puiſqu'elle peut conſiſter dans ce qui fait le principal objet de la compoſition, dans les acceſſoires, dans la couleur, dans les effets. Toute *richeſſe* qui ne tient pas au fond du ſujet doit être épargnée; elle nuit à l'objet principal, & l'offuſque plus qu'elle ne l'embellit. Les maîtres les plus renommés par leur ſageſſe ont donné l'exemple de cette heureuſe économie, & l'on riſquera peu de s'égarer en prenant pour modèle Raphaël, les Carraches, le Pouſſin. Lebrun lui-même quoiqu'il n'ait pas été fâché de montrer ſes *richeſſes*, ne les a jamais étalées avec profuſion.

Mais laiſſons parler Félibien. Son autorité eſt grande; car on ne peut guère douter que ſes principes, à cet égard, ne fuſſent ceux qu'il avoit reçus du Pouſſin, ſon ami, & que ce grand peintre avoit conſacrés par ſa pratique.

» Ce n'eſt pas, dit-il, un témoignage de peu de » doctrine à un peintre, quand il retranche pluſieurs » parties, quoique belles, de crainte que cette beauté » ne faſſe tort à ſon principal ſujet; comme lorſqu'il » affecte d'ôter les couleurs vives dans les draperies, » & toutes ſortes de broderies dans les vêtemens, de » peur que ces petits avantages ne nuiſent à ceux » d'une belle carnation; ou bien encore lorſqu'il » ne veut pas donner de la gaité à un payſage, afin » que la vue ne s'y arrête pas, mais qu'elle ſe porte » aux figures qui ſont faites pour être le principal » objet du tableau. Car il eſt vrai qu'il y a des ou- » vrages qui, pour être trop riches, en ſont moins » beaux, comme il arriva à la ſtatue que Néron fit

» dorer, qui ne put augmenter de prix ſans perdre » beaucoup de ſa grace. Ce peintre penſoit avoir bien » réuſſi, qui, montrant à Apelles un tableau où il » avoit peint Hélene richement vêtue, lui en de- » mandoit ſon avis, ou plutôt ſon approbation. Mais » Apelles lui répondit avec ſa ſincérité ordinaire, » qu'il avoit fait une figure fort riche, mais non » pas belle. La beauté ne conſiſte point dans les pa- » rures & dans les ornemens : un peintre ne doit pas » s'arrêter aux petits ajuſtemens, ſurtout dans les ſu- » jets d'hiſtoire, où il prétend repréſenter quelque » choſe de grand & d'héroïque. Il y doit faire pa- » roître de la grandeur, de la force, de la nobleſſe ; » mais rien de petit, de délicat, ni de trop recherché. » Il en eſt des ouvrages de peinture comme de ceux » de poëſie : il ne faut pas qu'il paroiſſe que l'ouvrier » ait pris plus de plaiſir à ſe ſatisfaire lui-même & à » faire connoître le jeu de ſon eſprit ou la délicateſſe » de ſon pinceau, qu'à conſidérer le mérite de ſon » ſujet.

» Les peintres, à l'imitation des poëtes, doivent, » il eſt vrai, répandre dans leurs tableaux quelque » choſe d'agréable : mais cet agréable doit naître » toujours du ſujet que l'on traite, non pas de choſes » étrangères. Car on ne prétend pas retrancher les » choſes belles, quand elles ſont propres aux lieux » où on les met ; mais on condamne ceux qui gâtent » un ſujet qui, de ſoi, eſt noble & grand, parce » qu'ils s'arrêtent trop à la recherche des ornemens » de certaines petites parties.

Félibien confirme ces principes par l'exemple même du Titien, qui cependant n'eſt pas du nombre des

peintres auſtères. « Il gardoit parfaitement, dit-il, » la maxime de ne pas remplir les tableaux de quan- » tité de petites choſes; mais d'éviter le défaut où » tombent pluſieurs peintres, qui, par la quantité ex- » ceſſive de parties dont ils compoſent leurs ouvrages, » les rendent petits & pleins de ce que les Italiens » appellent *triterie*. Auſſi faiſoit-il paroître les ſiens » admirables par une nobleſſe & une grandeur qui s'y » remarque. Par exemple, lorſque, dans la repré- » ſentation de quelqu'hiſtoire, il y a un payſage dans » le fond de ſon tableau, ce payſage eſt grand : on » n'y remarque point une infinité de petites choſes; » les couleurs en ſont éteintes, quand elles doivent » ſoutenir ſes figures & leur ſervir de fond, parce » que celles ci paroîtroient beaucoup moins, ſi les » couleurs du payſage étoient trop vives. Les ciels, » les nuées, les arbres, toute l'étendue de la cam- » pagne, & généralement tout ce qu'il repréſente, » eſt grand; les draperies des figures ſont amples, » évitant les vêtemens pauvres, les plis trop petits, » & mille autres choſes que quelques peintres affec- » tent, qui cependant ne font que rendre leurs ta- » bleaux plus confus.

Il n'héſiſte point à blâmer la *richeſſe* que Paul Véronèſe a répandue dans un de ſes tableaux repré- ſentant le repas chez le Phariſien. La beauté des ha- bits, la ſomptuoſité des vaſes & tous les acceſſoires y ſont de la plus grande magnificence. « Je ſais bien, » dit notre auteur, que les anciens étoient très-ſomp- » tueux dans leurs banquets, que le luxe paroiſſoit » non ſeulement dans le ſervice de leurs tables, mais » encore dans tous leurs autres meubles. Cependant

» un peintre doit toujours garder la convenance dans » ſes tableaux, & n'y rien introduire qui ne ſoit conforme au ſujet qu'il traite, & l'on peut douter que » Paul Véroneſe, dans les ſiens, ait obſervé les choſes » comme vraiſemblablement elles devoient être, puiſqu'il y a mis une magnificence qui égale celle des » plus grands princes, ce qui ne peut convenir à des » particuliers, tels qu'étoient Simon, & Lévi, ni à » ceux qui invitèrent à leurs noces Jéſus-Chriſt & la » Vierge. (Félibien entend ici les noces de Cana, du même peintre.) « Je l'eſtimerois s'il avoit repré» ſenté de ces banquets fameux, tels que celui où » Cléopâtre traita Marc-Antoine : car, en ce cas, » il auroit pu faire voir des ſalles remplies de toutes » ſortes de riches meubles, & des tables ſervies avec » une ſomptuoſité extraordinaire, parce que cela au» roit été de la dignité de cette grande reine, & con» forme au luxe de ce temps-là ».

On pourroit ajouter que quand Véroneſe auroit repréſenté des feſtins donnés par les Romains les plus faſtueux, ou par les princes leurs alliés, au lieu de peindre les banquets de particuliers dont il eſt parlé dans le nouveau teſtament, on auroit encore à lui reprocher toutes les fautes de coſtume qu'il ſe plaiſoit à commettre.

Rubens a quelquefois mérité de ſemblables reproches. Je me contenterai de citer ici le tableau repréſentant Tomiris, reine des Scythes, qui fait plonger dans le ſang la tête de Cyrus. Peut-on reconnoître une ſouveraine des Scythes dans la magnificence de ſes vêtemens ? Sont-ce des guerriers Scythes, ou ne ſont-ce pas plutôt des Satrapes de Perſe qui l'accompagnent ?

L'hiſtoire raconte qu'elle fit plonger la tête de Cyrus dans une outre pleine de ſang : pourquoi donc, au lieu d'une outre, Rubens a-t-il repréſenté un grand & ſuperbe vaſe d'or ? devoit-il donner un tel vaſe à une nation pauvre, vagabonde & guerrière, qui ſe vantoit de ne poſſéder que du fer ? Il ſemble avoir tranſporté à la cour de Suze ou de Babylone une ſcène qui ſe paſſa entre les rochers de la Scythie. Des pelleteries, un coſtume ſauvage, des armes barbares, n'auroient pas procuré moins de *richeſſes* pittoreſques à ſon tableau, que l'or & les riches étoffes qu'il y a prodiguées.

La *richeſſe* en peinture n'eſt pas toujours celle des nations opulentes : des vêtemens ſimples, des toits ruſtiques, un ſite ſauvage, peuvent être auſſi riches, & ſont bien plus piquans, que des brocards, des édifices ſomptueux & un ſite altéré par la magnificence des habitans.

Tout ce qui eſt beau, eſt toujours riche dans les ouvrages de l'art : & le beau doit être toujours uni au convenable & au naturel. Une *compoſition riche*, n'a ſouvent rien de ce qu'on appelle *richeſſe* dans le langage ordinaire. C'eſt une compoſition dans laquelle on remarque une ſage abondance, exempte de profuſion. (L)

RITES RELIGIEUX. On trouve des prêtres dès les temps les plus reculés. Orphée étoit le prêtre de l'expédition des Argonautes. Chrysès, prêtre d'Apollon, eſt le premier perſonnage qui paroiſſe dans l'Iliade. Dans quelques endroits, comme à Syracuſe, le ſacerdoce s'obtenoit par élection, & ne duroit qu'une année.

Chez les Athéniens, & ſans doute ailleurs, il y avoit, ſous les prêtres, des miniſtres ſubalternes qu'on appelloit paraſites, parcequ'ils participoient aux viandes des ſacrifices. Les *Ceryces*, ou Héraults étoient auſſi des officiers inférieurs de la religion : ils ordonnoient aux aſſiſtans de ne prononcer aucune parole qui pût troubler les prieres ou le ſacrifice. De jeunes gens, ſous le nom de *Néocores*, avoient ſoin de veiller au bon ordre, à la propreté, à la ſureté des temples, & des uſtenſiles qui y étoient renfermés. On ne peut aſſurer que les prêtres, & les autres miniſtres des autels ſe diſtinguaſſent, dans la vie privée, par un habit particulier. Les monumens qui repréſentent des cérémonies religieuſes, ne ſont pas antérieurs aux temps où la Grèce fut ſoumiſe aux Romains, & l'on ne voit pas que ceux qui offroient le ſacrifice euſſent un habit qu'on puiſſe appeller ſacerdotal. Un paſſage du faux Orphée nous apprend que ce prêtre ſe revêtit d'une longue robe noire pour célebrer une cérémonie magique. On voit ſur un monument romain, la figure aſſiſe d'un ſouverain prêtre, Archiereus, vêtu d'une très-longue robe & coëffé d'une ſorte de capuchon. Une figure de femme, qu'on ſoupçonne être celle d'une Pythie, parce qu'elle eſt debout à côté d'un trépied, eſt vêtue d'une longue robe, attachée d'une ceinture : elle a ſur la tête un diadême, & ſon voile eſt rejetté en arrière.

Les Romains, ſuivant l'inſtitution de Numa, avoient deux prêtres de chacune des trente curies. Ils étoient choiſis par élection, & le ſacerdoce appartint excluſivement aux patriciens, juſqu'à ce que le peuple eut obtenu le droit de participer à toutes les dignités.

On éliſoit auſſi les augures, ce qui prouve que la faculté de prédire l'avenir par le vol des oiſeaux, ou par d'autres ſignes convenus, étoit une ſcience qu'on pouvoit acquérir & non pas une inſpiration. Quant aux Aruſpices, qui conſultoient ſur l'avenir les entrailles des victimes, on les envoyoit étudier leur art en Etrurie.

Les ſacrificateurs, au moment de la cérémonie, ſe voiloient la tête pour n'être point troublés par les diſtractions que peuvent cauſer les objets extérieurs. A Rome, ils ſe couvroient la tête d'un pan de leur toge, & en Grèce, d'un pan de leur manteau. Souvent ils avoient une couronne de fleurs ou de feuilles : ils avoient en main une *patere*, ſorte de ſoucoupe dont ils ſe ſervoient pour faire des libations ſur la victime. On voit ſur pluſieurs bas-reliefs, & entre autres ſur la colonne Trajanne, des ſacrificateurs qui ont la tête nue & ſans couronne.

Les Temples étoient le plus ſouvent des édifices quarrés-longs ; il y en avoit cependant de ronds : on y dépoſoit quelquefois les armes priſes ſur les ennemis, on les ornoit les jours de fêtes de feſtons & de guirlandes; la ſtatue de la divinité à laquelle le temple étoit conſacré, étoit placée à l'Orient, du côté oppoſé à la porte.

Il n'eſt pas inutile aux artiſtes de ſavoir qu'ordinairement les temples de Jupiter, de Junon, de Minerve étoient bâties ſur des lieux élevés : ceux de Mercure, dans le marché; ceux d'Apollon, ou de Bacchus, près du théâtre ; ceux de Mars, hors de la ville; ceux de Vénus, auſſi hors de la ville, mais près de la porte. Cet uſage n'étoit cependant pas

généralement obſervé. On ne doit pas donner de baſes aux colonnes des temples antiques.

Les autels des anciens étoient toujours iſolés, & formoient plutôt un meuble qu'une partie du temple. Ils n'avoient pas, comme ceux de nos égliſes, la forme d'une longue table; mais ils étoient ronds, triangulaires, ou quarrés : des bas-reliefs les décoroient : ils étoient creuſés dans leur partie ſupérieure, parcequ'ils devoient contenir du feu. En un mot, un autel étoit une pierre, d'une forme indéterminée, mais dont la hauteur ſurpaſſoit le diametre, & dont la partie ſupérieure étoit creuſée dans la forme d'un baſſin rond. Le reſte dépend du goût de l'artiſte, pourvu que ce goût ne ſoit pas trop contraire à celui de l'antiquité.

Le trépied étoit auſſi un baſſin, mais en métal, & comme ſon nom le témoigne, il étoit porté ſur trois pieds. Ces pieds n'étoient quelquefois que des montans de fer, & quelquefois ils étoient très-riches & très-ornés. Le trépied étoit ordinairement deſtiné à contenir l'eau dont on lavoit les entrailles des victimes, ou les liqueurs des libations. Celui qui ſervoit de ſiège à la Pythie de Delphes avoit, comme on ſait, un autre uſage; le fond du baſſin devoit être percé pour recevoir la vapeur ſouterraine qui donnoit à la prêtreſſe des convulſions prophétiques.

Quelquefois on offroit des trépieds à Apollon. Les Grecs, vainqueurs des Perſes, reſervèrent la dixme du butin pour un trépied d'or qu'ils conſacrèrent à ce Dieu dans le temple de Delphes.

Dans les temps de la très-haute antiquité, les ſacrifices n'étoient point ſanglans; on faiſoit bruler des

parfums ſur les autels. Dans les temps poſtérieurs, il y eut des ſacrifices ſanglans dans leſquels on égorgeoit les victimes, & des ſacrifices non-ſanglans dans leſquels on ſe contentoit de faire aux Dieux des offrandes. Chez les Grecs, de jeunes filles de différens âges aſſiſtoient à ces cérémonies, & y rempliſſoient différentes fonctions; telle étoit celle de Canefore, ou porteuſe de corbeilles, & elle étoit remplie par une fille déja nubile. Chez les Romains, ces miniſtères inférieurs étoient exercés par de jeunes garçons qu'on nommoit Camilles. Le Roi préſidoit ſur les prêtres, dans les temples des Dieux, & ſon épouſe, avec le titre de reine des ſacrifices, dans ceux des Déeſſes. Dans le tableau de la noce Aldobrandine, on la voit ceinte d'une couronne radiale.

Les cérémonies ſacrées étoient accompagnées de chants ſoutenus du ſon des inſtrumens. C'étoit ordinairement des femmes qui jouoient de la double flutte chez les Grecs, & des hommes chez les Romains. Ces femmes Grecques, employées dans des actes religieux, étoient cependant des courtiſannes. Ces hommes & ces femmes étoient ſujets à acquérir un exceſſif embonpoint, parce qu'appellés journellement à des ſacrifices, ils s'y gorgeoient des chairs des victimes. Cet embonpoint ſe remarque dans quelques monumens antiques.

Il ne faut pas compoſer indifféremment de toutes ſortes de plantes les couronnes des ſacrificateurs. Le hêtre, & le chêne étoient conſacrés à Jupiter & à Diane, le laurier à Apollon, le peuplier à Hercule, les pampres à Bacchus, le cyprès à Pluton, le pin à Cibèle, l'olivier à Minerve, les roſeaux à Pan, le myrthe

myrthe à Vénus, le narciſſe à Proſerpine, le frêne à Mars, le pourpier à Mercure; le pavot à Cérès, l'ail aux Dieux Pénates, l'aune & le cèdre aux Eumènides, le palmier & le laurier aux Muſes.

Les Néocores préparoient les autels, apportoient les vaſes, tenoient l'encens, portoient des torches de bois réſineux, rangeoient le bois des bûchers, étoient chargés enfin de toutes les fonctions du miniſtère inférieur. Les victimaires ou Popes, étoient des valets de ſacrifices : ſeulement vêtus d'une eſpèce de courte jupe, ils amenoient, ils tenoient la victime, ils portoient la hache dont elle devoit être frappée, &c.

Indépendamment des ſacrifices ſolemnels, les anciens offroient des ſacrifices privés. Le chef de la famille faiſoit alors les fonctions de pontife; ſes enfans, ſes eſclaves étoient les Néocores, les victimaires. Quelquefois on immoloit un animal : ce ſacrifice étoit ſuivi d'un repas auquel on ſervoit la victime, & on en envoyoit des morceaux à ſes amis. On peut dire en général que tout grand repas étoit précédé d'un ſacrifice dans lequel on immoloit les animaux deſtinés au feſtin, & de même que tout ſacrifice étoit ſuivi d'un repas dans lequel on conſommoit les chairs des victimes. Quelquefois dans un acte de dévotion privée, on ſe contentoit de faire aux Dieux des offrandes de fruits, de fleurs, de gâteaux. Comme en général les bas-reliefs antiques repréſentent des ſacrifices privés, offerts par les Empereurs Romains; on ne doit pas être ſurpris de ce que les monumens nous donnent peu d'inſtructions ſur les habits particuliers aux

Prêtres. C'étoit alors les Empereurs qui faiſoient les fonctions ſacerdotales.

Cependant des bas-reliefs de la Villa Médicis, nous ont conſervé le coſtume des Flamines. Leurs têtes couronnées de feuilles de chêne, ſont voilées. Ils ſont vêtus d'un habit long que recouvre un très-long manteau. L'un d'eux tient en main une branche de chêne. Les prêtres de Mars étoient coëffés d'une ſorte de caſque qu'on nommoit *galerus*, & qui étoit ſurmonté d'un cimier long qu'on nommoit *apex*. Les prêtres Saliens, conſacrés à Jupiter, avoient une coëffure à-peu-près ſemblable; un plaſtron d'airain leur couvroit l'eſtomac; ils tenoient de la main gauche un de ces petits boucliers qu'on nommoit *ancilia* & de la droite une courte pique ou une épée. Leur caſque étoit revêtu de la peau d'une victime blanche, & portoit l'image de la foudre; celui des prêtres de Mars étoit orné de têtes de taureaux ou de béliers.

On repréſente ordinairement les Luperques nuds, & n'ayant qu'une peau de chêvre autour des reins. Suivant Denys d'Halycarnaſſe, ils étoient couverts depuis les reins juſqu'en bas, de peaux de victimes récemment immolées. Il ſe découpoient les chairs avec des couteaux, ils faiſoient des inciſions au front des jeunes gens, qui vouloient s'aſſocier à leurs ſuperſtitions, & eſſuyoient le ſang avec des étoupes trempées dans du lait. Ils couroient les rues & les chemins comme des forcenés, armés de fouëts de peau de chêvre dont ils frappoient tous ceux qu'ils pouvoient atteindre. Les femmes venoient d'elles-mêmes s'offrir à leurs coups, & leur croyoient la

vertu de les rendre fécondes. Leurs fonctions ne duroient qu'autant que les fêtes nommées Lupercales.

Le temps a reſpecté quelques monumens antiques repréſentant des veſtales. Elles ſont vêtues de longues robes dont les manches, qui ne deſcendent que juſqu'au coude, ſont ouvertes en deſſus, & attachées avec des boutons. Sur cette longue robe, contenue par une ceinture, elles ont une tunique fort courte leur voile ne leur couvre point le front; il eſt attaché ſur le ſommet de la tête, & flotte ſur le dos. Elles n'étoient point aſſujetties à le porter toujours, puiſqu'on connoît une figure antique de veſtale qui n'en a point, & dont les cheveux ſont liés par une bandelette. Comme on leur voit auſſi conſtamment les cheveux également ſéparés des deux côtés, on peut croire que ce coſtume étoit une obligation de leur ordre. Si une figure des jardins Médicis repréſente en effet une veſtale, elle nous apprend que ces prêtreſſes portoient quelquefois par deſſus leur longue robe, un très-ample manteau. Elles jouiſſoient d'une fort grande liberté, & l'on peut croire qu'il ne leur étoit pas interdit de varier leur parure.

Nous avons parlé des autels & des trépiés : nous devons faire connoître les autres inſtrumens des ſacrifices.

Une ſorte de *coffret* nommé *acerra* ſervoit à déposer l'encens & les autres parfums. La forme n'en étoit point déterminée, mais il paroît qu'ils étoient toujours portés ſur des pieds. On en connoît de bronze, ce qui n'excluoit pas des métaux plus précieux. Il paroît d'ailleurs que ſouvent le travail l'emportoit ſur la matière. Ces coffrets étoient portés par les

Officiers ſubalternes, les Néocores, les Camilles, & peut-être, dans la Grece, par les Vierges.

C'étoient elles qui, dans les fêtes de Cérès, portoient toujours la corbeille dans laquelle étoient renfermés les myſtères. Cette corbeille étoit couverte, puiſque ce qu'elle contenoit devoit être caché aux yeux des aſſiſtans. La Canéfore la portoit ſur la tête.

Le *Thymiaterion* des Grecs, le *Thuribulum* des Latins faiſoit à peu-près l'office de nos encenſoirs, & ſervoit de même à brûler de l'encens. Celui que la Chauſſe a publié, mais qu'il ne garantit pas qui ait ſervi dans les cerémonies religieuſes des anciens, eſt une ſorte de boëte ronde, à peu-près ſemblable, pour la forme, aux baſſins de nos baſſinoires, mais portant ſur quatre pieds; le couvercle eſt percé de pluſieurs trous, pour conſerver au feu ſon activité & pour donner iſſue à la vapeur de l'encens. Une chaîne attachée aux deux côtés de cette boëte par des anneaux ne pouvoit ſervir à balancer l'encenſoir comme on le fait aujoud'hui : & l'on peut croire que le *Thuribulum* n'étoit qu'une caſſolette.

On prenoit l'encens avec des petites cuillers à peu-près ſemblables à nos cueillers à café : mais le cuilleron en étoit plus large, & le manche ſe terminoit en pointe, ou par une boule, ou quelquefois par une tête. Quelques-unes de ces cuillers étoient en forme de pêle comme nos cuillers à ſel.

Le *Præfericulum*, que des miniſtres inférieurs portoient dans les cérémonies, étoit une ſorte d'aiguière, avec une anſe oppoſée au côté du goulet. D'ailleurs cette aiguière, plus ou moins riche, avoit differentes formes & étoit différemment ornée. Un bas-relief

prouve qu'on s'en ſervoit, au moins quelquefois, pour verſer le vin dans la patère.

On appelloit diſque, (*diſcus*) un plat dans lequel on mettoit les chairs de la victime dépecée.

Les aſperſions d'eau luſtrale étoient en uſage chez les anciens comme celles d'eau benite parmi nous. Pour donner à l'eau luſtrale une ſorte de conſécration, on y trempoit un tiſon du foyer qui avoit ſervi à brûler la victime. On ſe ſervoit pour aſperger les aſſiſtans, d'une ſorte de goupillon fait de crins de chevaux, lié a un manche. On n'eſt pas ſûr de connoître la forme du vaſe qui contenoit l'eau luſtrale. On a cru que certains vaſes antiques en forme de têtes d'hommes ou de femmes étoient deſtinés à cet uſage : mais leur ouverture étroite ne paroît pas s'accorder avec cette opinion. D'ailleurs ces vaſes ſont ſurmontés d'une anſe mobile, comme les bénitiers portatifs dont on ſe ſert dans nos proceſſions & aux enterremens. Il y avoit auſſi, à l'entrée des temples, des vaſes pleins d'eau luſtrale, dont le peuple s'aſpergeoit lui-même, comme les fidèles prennent de l'eau bénite en entrant dans nos égliſes. Ils s'élevoient à hauteur d'appui, & ſe terminoient par un baſſin dans lequel l'eau étoit contenue.

Les pateres étoient de différentes formes, de différentes capacités, & ſervoient à différens uſages. C'étoit avec une patère qu'on faiſoit des libations ſur la tête des victimes qu'on ſe préparoit à immoler, c'étoit dans des patères qu'on en recevoit le ſang. Toutes étoient rondes, ou du moins arrondies, & plus ou moins creuſes. Quelques-unes avoient un manche. On en connoît qui ont la forme de coquilles. Si l'on n'en

trouve que de bronze ou de terre cuite, on peut croire que celles qui étoient d'une matière plus précieuse ont changé de forme dans les mains de gens qui aimoient mieux l'or ou l'argent que l'antiquité.

Les cages où les Romains renfermoient les poulets sacrés étoient quarrées & portoient sur quatre pieds : la partie antérieure s'ouvroit par deux portes garnies d'un treillage.

Le *lituus* ou bâton des augures se recourboit comme les crosses de nos évêques. C'étoit originairement le bâton des pâtres : il est probable qu'on lui a donné cette forme parce que Faustulus, qui prédit les destins de la ville de Rome, étoit en même temps augure & berger.

Le maillet dont on assommoit les victimes étoit un lourd morceau de métal de forme ovale ; il s'adaptoit par son plus petit diametre au manche qui servoit à le manier. On égorgeoit aussi les animaux avec des couteaux, renfermés dans un étui fait dans la forme d'un U. Il paroît que plus souvent, on frappoit les victimes avec une hache. Mais on se servoit du côté opposé au tranchant, & il étoit assez massif pour tenir lieu de maillet. Quelquefois on les perçoit avec des poignards. Toutes ces armes doivent être d'airain quand il s'agit des siècles fort reculés, & surtout des temps héroïques, parce qu'on n'avoit pas encore l'usage du fer.

Les candélabres ou chandeliers ne pouvoient différer essentiellement de la forme des nôtres ; on en voit qui sont très-ornés : au lieu de se terminer comme chez nous par une bobeche qui reçoit une bougie, ou par

une pointe qui entre dans la base d'un cierge, ils se terminoient par un vase en forme d'urne que l'on rempliſſoit d'huile, ou de ſuif, & au haut duquel on adaptoit des mêches : c'étoient plutôt des lampes, ou lampions, que de véritables chandéliers.

Il faut connoître quelles victimes étoient offertes le plus ordinairement aux différentes divinités, quoique les anciens nous montrent bien des variétés dans ces uſages.

On offroit à Cybele, mère des Dieux, une truie pleine ; on lui faiſoit auſſi des offrandes de pommes de pin qu'on portoit en proceſſion. On immola auſſi ſur ſes autels des taureaux & des beliers. Cette Déeſſe étoit la même que *Tellus*, la *Terre*.

Il étoit contraire aux loix ſacrées, dans les temps anciens, d'immoler des taureaux à Jupiter : cependant on lui en ſacrifia dans la ſuite ; ou lui offroit auſſi des béliers.

Junon étoit honorée par des ſacrifices de vaches, de géniſſes, d'agneaux femelles.

Le taureau étoit conſacré à Neptune ; c'étoit la victime qui lui étoit la plus agréable. On lui ſacrifia auſſi des agneaux.

On offroit à Pluton des taureaux noirs, parés de bandelettes noires. En général, on choiſiſſoit des victimes noires pour les Dieux infernaux. C'étoit des vaches noires qu'on immoloit à Proſerpine.

Dans les ſacrifices magiques, on immoloit des chiens à Hécate.

Le porc étoit ſacrifié en l'honneur de Cérès.

Le principale victime offerte à Apollon étoit un taureau, dont les cornes étoient dorées.

ſioit cependant auſſi des chêvres, des boucs & des brebis.

Les taureaux, les chevaux étoient des victimes agréables au Dieu Mars.

Minerve recevoit des ſacrifices de taureaux & d'agneaux : mais on ne lui offroit pas de chêvres.

La chaſſereſſe Diane étoit honorée par des ſacrifices de cerfs & de vaches.

A Bacchus, on ſacrifioit des boucs, des brebis, & même des porcs, parce que ces derniers animaux gâtent les vignes.

Le porc étoit auſſi offert à Hercule : & le bouc, au Dieu Pan.

Vénus recevoit des ſacrifices de toutes ſortes d'animaux, excepté des porcs.

Les riches ſacrifioient aux Dieux Lares un jeune taureau, & les gens peu aiſés un agneau femelle.

Le coq étoit conſacré aux ſacrifices d'Eſculape.

On voit par un bas-relief publié dans l'*Admiranda*, que le taureau conduit au ſacrifice a ſur la tête une ſorte de diadême. Dans la colonne trajane, les taureaux ont ſur le dos une pièce d'étoffe longue & étroite, à peu-près comme nos étoles. En général les victimes étoient parées de fleurs, de feſtons, de bandelettes.

Quoique nous n'ayons parlé que de quadrupedes entre les victimes, on offroit auſſi en ſacrifice toutes ſortes d'oiſeaux. On voit dans l'*Admiranda* un ſacrifice de fruits qu'une prêtreſſe ou un galle offre à Cybele. Une femme joue de la flute double, une autre frappe le tympanon, inſtrument conſacré à cette Déeſſe.

Les plus somptueux sacrifices que l'on offrît au Dieu Mars se nommoient *Suovetaurilia* : parce qu'on immoloit à la fois un porc, un bélier & un taureau. C'est probablement à tort qu'on les a confondus avec les *Solitaurilia*, dont parlent Caton & Festus, & qui, suivant le dernier, consistoient dans le sacrifice d'un seul taureau. Les *Suovetaurilia* étoient destinés à la lustration ou purification des champs, des villes, des armées, des camps militaires. On faisoit faire processionnellement aux victimes le tour de ce qu'on vouloit purifier. Le porc marchoit le premier, le bélier suivoit, & lui-même précédoit le taureau. Chaque victime étoit conduite par un victimaire.

On voit sur la colonne trajane deux représentations de *Suovetaurilia*. Dans l'une le verrat & le taureau ont sur le dos une espèce d'étole terminée par des franges. Dans l'autre le taureau seul a cette étole, & le verrat a sur le dos une guirlande de feuilles, mais dans toutes deux le bélier n'a ni étole ni guirlande. Le sacrificateur, qui est l'empereur Trajan lui-même, est vêtu de la toge & a la tête voilée, tandis que, dans d'autres sacrifices, il a la tête découverte, & n'est vêtu que d'une tunique, recouverte d'une chlamyde.

On voit sur l'un des bas-reliefs de Constantin, le même empereur offrir à Mars un sacrifice non-sanglant. Il a la tête voilée, mais au lieu de toge, il n'a par dessus sa tunique qu'une chlamyde : d'une main, il tient une pique, & de l'autre une patere de laquelle il verse du vin sur un autel enflammé. Trois guerriers l'accompagnent, tous en tunique & en chlamyde, & tous armés d'une pique. L'un d'eux

touche l'autel. (*Extrait de l'antiquité expliquée de Bernard de Montfaucon.*)

Fêtes des Grecs.

Il peut être utile aux artiſtes de connoître les principales fêtes des Grecs, celles qui peuvent fournir des ſujets à leur art. Nous les diſpoſerons par ordre alphabetique.

ADONIA, ou *fêtes d'Adonis.* Elles étoient lugubres & rappelloient la douleur que Vénus avoit éprouvée lorſque ce paſteur qu'elle aimoit fut tué par un ſanglier. Les femmes, à l'imitation de la Déeſſe, pleuroient & pouſſoient des gémiſſemens. Elles portoient des figures avec les mêmes cérémonies qui étoient employées dans les funérailles des morts, & chantoient des airs qui répondoient à la triſteſſe dont elles feignoient d'être affectées. Ces chants étoient accompagnés de petites fluttes qui rendoient un ſon plaintif. Les femmes de Biblos ſe frappoient le viſage & la poitrine & ſe faiſoient râſer les cheveux. On honoroit Adonis par des offrandes de tous les fruits de la terre. Après l'avoir pleuré pendant un jour, on ſe réjouiſſoit le lendemain de ſa réſurrection. Cette fête ſe célèbroit dans le temps des ſemailles.

AMPHIDROMIA. Ce n'étoient point des fêtes publiques, mais des réjouiſſances privées que les citoyens célèbroient dans leurs maiſons, ouplutôt c'étoient des cérémonies d'uſage qui ſe faiſoient dix jours après la naiſſance d'un enfant. On le portoit en courant autour

du foyer, on lui donnoit le nom qu'il devoit conſerver toute ſa vie, on recevoit des amis de la famille des félicitations & des préſens, & la fête ſe terminoit par un ſacrifice aux Dieux & par un repas. On le célèbroit pendant la nuit.

APATURIA ; *les Apaturies* ſe célèbroient à Athènes pendant trois jours. On a prétendu que leur nom venoit d'un mot qui ſignifioit tromperie, & rappelloit la maniere dont Melanthus, roi d'Athènes, trompa Xanthus, roi de Béotie : mais doit-on croire qu'un peuple ait inſtitué une fête pour perpétuer le ſouvenir honteux de la fourberie d'un ſes rois : ſurtout lorſque les détails de cette fête n'y ont aucun rapport ? Il eſt bien plus probable que le mot *apaturie* ſignifioit l'aſſemblée des pères. Cette fête duroit pendant trois jours. Le premier jour, les membres d'une même tribu ſe raſſembloient ſur le ſoir, & célèbroient leur réunion par un feſtin : ce jour ſe nommoit *Dorpia* du mot grec qui ſignifie ſouper. Le ſecond ſe nommoit *anarrhyſis*, & ce nom marquoit aſſez qu'il étoit conſacré à des ſacrifices ; ces ſacrifices s'adreſſoient à *Jupiter Fratrius*, c'eſt-à-dire protecteur de l'union des tribus, & à Minerve. Le troiſième nommé *coureôtis* étoit celui où les pères faiſoient inſcrire dans les tribus ceux de leurs enfans qui entroient en âge de puberté. La conſécration de ces enfans dans l'ordre des citoyens ſe faiſoit en leur coupant les cheveux qu'ils avoient laiſſé croître juſqu'à cet inſtant. On conſacroit ces dépouilles à quelque divinité, le plus ſouvent à Apollon. Les pères, en cette ſolemnité, ſe plaiſoient à faire briller l'éducation de leurs enfans ;

& leur faiſoient chanter & expliquer les plus beaux vers de différents poëtes.

ASCOLIA, fête Athènienne en l'honneur de Bacchus. Cette fête, ou plutôt ce jeu ſe célèbroit à la ville, ſur le théâtre, & à la campagne dans la prairie. On enfloit une outre faite de peau de bouc, animal qu'on ſacrifioit à Bacchus; on frottoit cette outre d'huile ou de graiſſe pour la rendre plus gliſſante; les jeunes gens ſautoient deſſus d'un ſeul pied, & leurs chûtes fréquentes faiſoient rire les ſpectateurs.

BRAURONIA; fête ainſi nommée d'un bourg de l'Attique nommé Brauron, dans lequel Iphigénie, ayant pris la fuite de la Tauride, dépoſa la ſtatue en bois de Diane à laquelle elle avoit été ſi longtemps contrainte d'immoler les etrangers. Les Rhapſodes, vêtus d'une longue robe, ayant en tête une couronne d'or & une verge à la main, chantoient à cette fête l'Iliade d'Hómère. On y ſacrifioit une chêvre à Diane. Mais ce qui rendoit cette ſolemnité plus piquante, c'étoit que les jeunes filles, âgées de cinq ans au moins & de dix au plus, y étoient initiées au culte de Diane. Il falloit avoir été admiſe à cette initiation avant de contracter les nœuds du mariage. On racontoit qu'une ourſe apprivoiſée avoit vécu longtemps paiſible dans cette tribu, mais qu'elle déchira enfin une jeune fille qui l'avoit irritée, & fut tuée par les frères de celle à qui elle avoit donné la mort. Les Athéniens furent alors attaqués de la peſte, & apprirent de l'oracle qu'ils ne verroient la fin de leurs maux qu'après avoir conſacré quelques

unes de leurs filles à Diane. On appelloit ces jeunes filles des ourſes; elles étoient vêtues d'un manteau flottant de couleur jaune.

CANEFORIA, fête en l'honneur de Diane, pendant laquelle les filles qui ſe préparoient à ſe marier offroient à Diane, dans des corbeilles, les plus beaux ouvrages de leurs mains. Cette offrande avoit deux motifs; l'un d'appaiſer Diane, déeſſe protectrice de la virginité : l'autre de ſe la rendre favorable, parce qu'elle procuroit aux femmes de doux accouchemens, & que c'étoit elle qui les frappoit de morts ſubites. Je n'oſerai décider ſi c'étoit à cette fête que l'on portoit une quenouille ſur un char en l'honneur de Diane.

DAPHNEFORIA, fête célèbrée tous les neuf ans en Béotie, en l'honneur d'Apollon & dont voici la principale cérémonie. Un jeune homme, ayant encore père & mère, rempliſſoit les fonctions de prêtre. Un autre jeune homme le ſuivoit & portoit une branche d'olivier. Au haut de cette branche étoit une boule d'airain d'où pendoient d'autres boules plus petites, & au milieu de la branche étoit une autre boule d'une moindre circonférence que celle d'en haut, à laquelle étoient attachées des bandelettes couleur de pourpre. La branche étoit ornée de toutes ſortes de fleurs, & entourée par le bas d'un morceau d'étoffe jaune. La ſphère ſupérieure déſignoit le ſoleil, celle de deſſous la lune, les petites ſphères repréſentoient les planetes & les étoiles fixes, les bandelettes au nombre de trois cent ſoixante & cinq, les jours de l'année; la

pièce d'étoffe jaune désignoit la lumière dorée du soleil. Le jeune homme qui portoit la branche avoit les cheveux épars, la tête ceinte d'une couronne d'or, & étoit vêtu d'une robe brillante qui lui flottoit sur les talons. Une sorte de procession suivoit; elle étoit formée par de jeunes vierges qui portoient des branches d'olivier.

Délia, fêtes de Délos instituées par Thésée en l'honneur d'Apollon : elles attiroient de toute la Grece un concours extraordinaire. Thésée revenant de Crete, où il avoit délivré les jeunes gens donnés en tribut pour être dévorés par le Minotaure, s'arrêta à Délos, & y consacra une statue de Vénus, que l'oracle de Delphes lui avoit ordonné d'emporter avec lui comme protectrice de son entreprise. Lui-même, à la tête de la jeunesse qui l'accompagnoit, conduisit la danse religieuse qui faisoit partie de cette institution sacrée. Les Grecs continuerent de célébrer l'anniversaire de cette fête, & ils s'y croyoient obligés par un vœu de Thésée. Les députés qu'ils envoyoient à Délos pour remplir ce vœu, se nommoient Déliastes. Ils montoient le même navire qui avoit porté Thésée, & qui fut conservé pendant quatre siècles, jusqu'au temps de Démétrius de Phalère. L'autel d'Apollon Délien étoit compté entre les sept merveilles du monde; il étoit construit de cornes de chêvres si bien entrélassées ensemble, que sans aucun lien, sans aucun ciment, il étoit de la plus grande solidité. On prétendoit que c'étoit Apollon lui-même qui l'avoit construit, à l'âge de quatre ans, des cornes des chêvres que sa sœur Diane avoit tuées à la chasse. Le

poëte Callimaque ajoute que le Dieu avoit auſſi employé des cornes pour les fondemens & les murailles du temple.

Pendant la fête, les aſſiſtans en formant des danſes autour de l'autel, ſe frappoient avec des fouets, & mordoient une branche d'olivier en ſe tenant les mains derrière le dos. Ils ſe partageoient en trois chœurs, l'un d'hommes faits, l'autre de femmes & le dernier de jeunes gens; tous, dans leur danſe, imitoient les détours ſinueux du labyrinthe. Les muſiciens ſe rendoient à cette ſolemnité pour y faire aſſaut de leur art, & les Athéniens ajoutèrent dans la ſuite aux autres jeux des courſes de chars.

DIONYSIA, fêtes de Bacchus, qu'on appelloit auſſi bacchanales. Elles ſe célèbroient dans un bourg nommé *Limnæ*. Le pontife de ce culte portoit le titre de roi; c'étoit lui qui faiſoit les ſacrifices : ſa femme, avec le titre de reine, avoit ſoin des myſtères, qu'il étoit interdit aux hommes de voir, dont ils ne pouvoient même entendre parler. Quatorze femmes, choiſies par le roi, faiſoient les fonctions de prêtreſſes. Malgré la mauvaiſe réputation de ce culte, le roi ne pouvoit épouſer qu'une vierge, & il auroit été dépouillé de ſa dignité, ſi la chaſteté de ſa femme fût devenue ſuſpecte. Lui-même étoit élu par le peuple entre les citoyens de la meilleure réputation. On célèbroit les grandes bacchanales au commencement du printemps.

Les petites bacchanales ſe célèbroient à la campagne, dans l'hiver, pendant le mois de Janvier. Les

Lénéiennes, ou fêtes du preſſoir ſe célébroient en automne.

On ſait que dans les grandes bacchanales on portoit des thyrſes, c'eſt-à-dire des lances enveloppées de lierre, dont l'armée du dieu avoit fait uſage dans l'Inde pour tromper les habitans. Les cymbales, les fluttes, les clochettes, les tympanons ſemblables à nos tambours de baſque, étoient des inſtrumens d'uſage dans ces ſolemnités. Elles ſe célèbroient pendant la nuit; les bacchants & les bacchantes, tenant des flambeaux allumés, couroient dans la ville comme des gens furieux d'ivreſſe. Les myſtères étoient renfermés dans des corbeilles. Pluſieurs bacchants, pour imiter Bacchus lui-même dans ſon expédition de l'Inde, ſe couvroient de peaux de tygres & ſe ceignoient la tête de bandelettes. Ces fêtes ſe nommoient Orgies par excellence, quoique ce nom appartînt en général à toutes les ſolemnités religieuſes. Les initiés, le corps entouré de ſerpens, mordoient les entrailles des victimes pour imiter l'action de gens furieux. Ces fêtes ſe célèbroient dans les temps anciens avec ſimplicité : la gaieté, quelques amphores de vin, des branches de lierre, un bouc qu'on promenoit en cérémonie, quelques figures que l'on portoit dans des corbeilles, en faiſoient les frais. Mais dans la ſuite on y porta des vaſes d'or & d'argent, on s'y montra vêtu des plus riches habits, maſqué & trainé ſur des chars magnifiques : ce qui n'empêchoit pas qu'on ne vît toujours des hommes déguiſés en ſatyres ou en ſilenes, & montés ſur des ânes, traînant des boucs qu'ils deſtinoient au ſacrifice. Tous ſe permettoient les mouvemens les plus laſcifs, jettoient la tête en arrière,

arrière, & rempliſſoient l'air de leurs cris : à la ſuite de cette proceſſion tumultueuſe venoient les proviſions. On voyoit d'abord des vaſes remplis d'eau. De jeunes filles, des familles les plus diſtinguées, portoient, dans des corbeilles, les prémices des fruits. Mais d'autres corbeilles renfermoient les choſes ſacrées & ſecrettes, dont la vue n'étoit permiſe qu'aux initiés. Après les jeunes vierges porteuſes de corbeilles, venoit un ſpectacle offenſant pour la pudeur : c'étoient les phallus, imitations des parties viriles, que des hommes portoient avec ſolemnité ſuſpendus à de longues perches ; un chœur de chantres les ſuivoit. On voyoit enſuite les Itryphalles, ayant des maſques qui repréſentoient l'ivreſſe, des couronnes ſur la tête, des robes de femmes.

ELEUSINIA, fêtes ou myſtères d'Eleuſis, bourg de l'Attique, dans lequel on prétendoit que Cérès avoit enfin trouvé ſa fille, & avoit inſtitué elle-même les myſtères & les initiations. Les Athéniens y firent conſtruire un temple magnifique. Les ſecrets de ces fêtes, cachés avec ſoin par les initiés, ſont devenus impénétrables. On en connoît ſeulement quelques cérémonies extérieures. L'hierophante, pontife de cette ſolemnité, & celui qui communiquoit aux initiés les myſtères, repréſentoit le créateur de tout ce qui exiſte ; le porte-flambeau, le ſoleil ; le miniſtre de l'autel, la lune ; & le héraut, Mercure. Chacun d'eux portoit l'image de ces divinités dans la marche qui ſe faiſoit d'Athènes à Eleuſis. Cette marche étoit interrompue par des repos, pendant leſquels on chantoit des hymmes, on faiſoit des ſacrifices. Le principal

repos étoit ſur le pont du Céphiſe. Les femmes, montées ſur des chars, diſoient des injures aux paſſans, comme on ſe plaît encore à en dire & à en recevoir dans les voitures d'eau.

EPHESIA, fête célébrée à Epheſe en l'honneur de Diane : elle étoit annuelle. Les jeunes garçons & les jeunes filles, dans leur plus grande parure, alloient en proceſſion de la ville au temple de la Déeſſe. C'étoit un jeune homme qui rempliſſoit les premières fonctions du ſacerdoce. On portoit des flambeaux, des parfums dans des caſſolettes, les myſtères renfermés dans des corbeilles; d'autres corbeilles qui contenoient les offrandes; on voyoit des chevaux, des chiens, des équipages de chaſſe. Une foule d'Ephéſiens & d'étrangers accouroient à cette ſolemnité. C'étoit ſur-tout à cette fête que l'on choiſiſſoit des époux aux jeunes filles, des épouſes aux jeunes hommes. La ſtatue de la déeſſe étoit vêtue d'une robe retrouſſée à la manière des chaſſereſſes, & avoit un grand nombre de mamelles.

GAMÉLIA, cérémonie dont s'acquittoient les futures épouſes avant la célébration du mariage. Elles faiſoient un ſacrifice auquel aſſiſtoient les perſonnes qui étoient de la même tribu. Ce ſacrifice s'adreſſoit à Junon, à Vénus & aux Graces.

HÉCATÉSIA, fête en l'honneur d'Hécate. Les Athéniens avoient coutume d'ériger devant leurs portes, à cette déeſſe, des ſtatues à trois têtes, & tous les mois, le jour de la nouvelle lune, les riches lui

faiſoient ſervir dans les carrefours un repas que les pauvres mangeoient, & l'on diſoit qu'il avoit été mangé par la déeſſe. On lui ſacrifioit des chiens.

LAMPADOPHORIES, cérémonie en l'honneur de Minerve, de Prométhée & de Vulcain qui avoient en commun un temple hors d'Athènes, dans l'endroit nommé académie. A l'entrée de ce temple, on voyoit ſur une même baſe les figures de Prométhée & de Vulcain : le premier plus âgé & portant un ſceptre ou bâton. Cette fête étoit fort gaie ; un prix étoit propoſé à ceux qui arriveroient à certain but en courant, ſans éteindre leurs lampes. Pluſieurs rallentiſſoient leur courſe pour les conſerver allumées : mais les aſſiſtans, pour les hâter, les frappoient en riant ſur le ventre, ſur les flancs, ſur les feſſes. Ceux dont la lampe s'éteignoit, étoient obligés de ſe retirer du concours.

OSCHOPHORIA, fête inſtituée par Théſée en l'honneur de Bacchus, & en mémoire de ce qu'après avoir délivré ſes citoyens du tribut de jeunes garçons & de jeunes filles qu'ils s'étoient obligés de livrer aux Crétois, il rentra dans ſa patrie au temps de la vendange. On choiſiſſoit deux jeunes gens des familles les plus diſtinguées par la naiſſance & par la fortune : vêtus de robes de femmes, ils portoient des branches chargées de grappes de raiſins, & ouvroient la fête. C'étoit une commémoration de la ruſe employée par Théſée qui, pour tromper les Crétois, habilla en filles de jeunes hommes courageux. Ils étoient ſuivis d'un chœur de jeunes gens qui chantoient des vers relatifs

à la ſolemnité ; tous devoient être de bonnes familles & avoir encore père & mere. La proceſſion partoit du temple de Bacchus pour ſe rendre à celui de Minerve ſurnommée Sciras. On choiſiſſoit enſuite dans chaque tribu des jeunes gens qui ſe diſputoient le prix de la courſe. Le vainqueur recevoit un vaſe dans lequel il y avoit du vin, du miel, du fromage, de la farine & un peu d'huile. La fête ſe terminoit par un repas. Les mêts étoient apportés par des femmes pour rappeller le ſouvenir des mères qui, obligées d'envoyer en Créte leurs enfans en tribut, leur donnoient, en les quittant, quelques proviſions pour le voyage.

PANATHÉNÉES, fêtes en l'honneur de Pallas. Les grandes Panathénées ſe célébroient tous les cinq ans, & les petites tous les trois ans. Chaque ville, chaque bourgade de l'Attique étoit obligée de fournir des bœufs pour cette fête qui ſe terminoit par un abondant repas. Les jeunes filles brodoient une pièce d'étoffe qui étoit offerte à la déeſſe & qui repréſentoit la victoire qu'elle remporta ſur les géans, lorſqu'ils ſe ſoulevèrent contre Jupiter. Les noms des citoyens qui s'étoient diſtingués par des ſervices rendus à la patrie étoient brodés ſur cette étoffe, & ils regardoient cet honneur comme une récompenſe de leurs vertus. C'étoient des vieillards choiſis & remarquables par leur beauté qui jouoient le grand rolle à cette ſolemnité ; ils portoient des branches d'olivier. Tous les habitans de l'Attique qui cultivoient des oliviers, étoient obligés, en ce jour de fête, d'en préſenter des fruits à la déeſſe. Cette ſolemnité avoit un double

objet, de célébrer Pallas comme inventrice de l'olivier, & de rappeller le ſouvenir de l'union de différentes bourgades de l'Attique en une ſeule cité.

THALYSIA, fêtes en l'honneur de Cérès, dans leſquelles on lui offroit les prémices des moiſſons.

THESMOPHORIES. Ces fêtes ſe célébroient pendant trois jours en l'honneur de Cérès, qui, en appellant les hommes à la culture de la terre & à l'état ſocial, leur avoit donné des loix. Les Theſmophories étoient célébrées par les femmes, & le plus profond myſtère étoit obſervé ſur ce qui s'y paſſoit. L'homme téméraire qui ſe ſeroit introduit parmi elles, auroit été puni de mort. On ne peut donc rien dire ſur ces fêtes. On ſait ſeulement que des femmes choiſies entre les plus reſpectables par leur réputation de vertu, ſe rendoient à Eléuſis portant ſur leurs têtes les livres des loix & les choſes ſacrées, qu'un voile cachoit aux yeux des profanes. (L)

ROIDE, (adj) Les formes *roides* ſont contraires à la nature qui, dans les objets animés, a plus ou moins prodigué la ſoupleſſe, & dans les choſes inanimées, la variété : l'art doit s'efforcer de ne ſe pas laiſſer vaincre par la nature. Toutes les fois que, dans les formes de l'homme ou des animaux, elle ſemble près d'affecter la ligne droite qui auroit de la roideur, elle l'abandonne auſſitôt pour tracer une ligne ondoyante. Dans les campagnes cultivées, on peut rencontrer des formes roides; on n'en trouve point dans la campagne ſauvage & abandonnée à elle-même. La

terrein eſt différemment ſillonné par le paſſage ou le ſéjour des eaux, par l'impétuoſité des vents ou des tempêtes. Si dans une vieille forêt, quelques arbres élèvent directement leurs tiges vers le ciel, la roideur de ces tiges eſt interrompue par des plantes paraſites, & d'autres arbres diverſement tortueux contrarient par leurs formes bizarres ces formes trop régulières : les rochers, briſés par les efforts des ſiècles, offrent l'image d'antiques ruines. Tout s'écarte de la roideur & d'une froide régularité.

L'homme qui s'abandonne à lui-même n'a jamais de roideur dans ſes attitudes : s'il en affecte quelquefois, c'eſt par effort ; c'eſt qu'il penſe que ce maintien annonce une meilleure éducation que celui qu'il prendroit naturellement. Si cette roideur, longtemps étudiée, lui eſt devenue familiére, c'eſt qu'en lui l'habitude a vaincu la nature.

L'objet de l'art eſt la nature libre & non la nature contrariée : l'artiſte doit l'étudier & l'imiter dans toute la variété de ſes formes & dans toute la ſouplesſe de ſes mouvemens. Dès qu'elle prend de la roideur à ſes yeux, il doit croire que ce n'eſt plus elle ; & dès qu'il en remarque dans ſon propre ouvrage, il doit être perſuadé qu'il n'a fait qu'une fauſſe imitation. (L)

ROMANESQUE, ROMANTIQUE (adj) Ces deux mots ne ſont pas ſynonymes. Le *romaneſque* eſt ce qui appartient au roman, le *romantique* eſt ce qui lui convient ou qui a l'air de lui appartenir. Le ſujet d'un tableau peut être tiré d'un roman, & par conſéquent être *romaneſque*, ſans être traité d'une manière qui

ait rien de *romantique*. D'agréables bizarreries dans les ajuſtemens, des parures fantaſques, d'ingénieuſes ſingularités dans le ſite, dans la diſpoſition de la ſcène, ont quelque choſe de *romantique*. Le ſpectateur ſent que ces fantaiſies n'appartiennent ni à l'hiſtoire, ni à la vie commune, & il les attribue au roman. Le Bénédette, Santerre, Grimoux & ſurtout Watteau ont des ſingularités piquantes qui rendent leurs tableaux *romantiques*. Pluſieurs peintres, tels que Rembrant, Salvator Roſe, le Feti &c, ont porté, dans le genre de l'hiſtoire, le ſtyle *romantique*. C'eſt un grand défaut, que les agrémens qui l'accompagnent ont fait quelquefois pardonner; car on pardonne tout à ce qui plaît.

Le mot *romantique* appartient à la langue Angloiſe: pluſieurs écrivains françois en ont fait uſage, & comme il n'a point d'équivalent dans notre langue, il mérite d'y être adopté. (L)

ROMPRE, (verbe actif) *Rompre les couleurs* ne doit s'entendre que de l'action de varier des couleurs ſur le tableau. Ainſi les *couleurs rompues* pourroient auſſi s'appeller *teintes rompues*, parce que c'eſt un changement de teintes ſur un même objet.

Pour bien ſentir la force de cette manière de parler, qui n'a lieu que dans la partie qu'on appelle *coloris*, il faut être inſtruit de quelques principes élémentaires bien ſimples.

Les couleurs naturelles ſont celles dont le peintre charge ſa palette; elles ſont dans l'état où on les achete dans les boutiques, & la main de l'artiſte ne les a pas encore mélangées. Or, les cas où ces

couleurs doivent être employées en nature ſont très-rares : pourquoi ? C'eſt qu'il eſt très-rare que les couleurs *locales* de la nature à imiter par l'artiſte, ſoient préciſément les mêmes que celles dont ſa palette eſt chargée, & il eſt encore plus rare que la couleur réelle ou *locale* de l'objet ne ſoit pas altérée, modifiée ou relevée, ſoit par le *plan* qu'occupe cet objet, ſoit par l'effet de la lumière & de ſes déclinaiſons. Ainſi, il eſt néceſſaire que les couleurs dont le peintre uſe pour ſon art ſoient *rompues* ſur ſon tableau.

On n'admet guères le précepte de la *rupture* des teintes que dans le même objet, comme nous l'avons dit. Ainſi que l'artiſte ait à peindre un mur, on exige qu'il ne ſoit pas de la même teinte & qu'il imite la variété des couleurs qu'offre la nature, & on lui dit : il faut uſer *de couleurs rompues*, il faut *rompre vos couleurs*.

Uſons d'un exemple dans un cas un peu plus recherché. Le peintre veut donner pour fond un rideau rouge au portrait d'un homme vêtu de noir; ce rideau doit être de *couleurs rompues*, 1°. parce que la diſtance du rideau au devant du tableau lui fait perdre de la puiſſance de ſa couleur propre, 2°. parce que le pavé, les meubles, la figure du portrait elle-même peuvent répandre des teintes étrangères ſur ce rideau qui changent la nature de ſa couleur. 3°. Enfin ce rideau forme des plis qui produiſent différens plans, & offrent des ſurfaces diverſes ſoit à la lumière, ſoit à l'ombre. Les maſſes ombrées de leur côté prennent des teintes des objets voiſins qui réfléchiſſent des rayons lumineux. Par toutes ces raiſons, la couleur *locale* du rideau rouge doit être

rompue, celles de ſes différentes maſſes doivent l'être auſſi, & il ne reſte aucune de ſes parties qui conſerve la nature de ſa couleur réelle.

Le tableau que nous avons eu en vue, en propoſant cet exemple pour la *rupture* des teintes, eſt celui de Rubens où il a repréſenté François de Médicis grand duc de Toſcane, dans la galerie du Luxembourg, ouverte autrefois à l'inſtruction & à la [illegible] publique. (*Article de M.* ROBIN.)

RUPTURE, (ſubſt fem.) La *rupture* des couleurs eſt le mélange que l'artiſte fait de différentes couleurs, qui ſe rompent entr'elles par ce mêlange, & ceſſent d'avoir le ton qu'elles offroient quand le peintre les a miſes ſur ſa palette.

S

SACRIFICE, (ſubſt. maſc.) On appelle *ſacrifice* dans les ouvrages de l'art certaines beautés partielles que l'artiſte ſacrifie à la beauté, à la perfection du tout-enſemble. Ce n'eſt pas quelquefois un des plus foibles moyens de terminer & de perfectionner un ouvrage, que d'y ſacrifier des parties auxquelles on avoit d'abord donné beaucoup de ſoin. *Sacrifier* n'eſt pas toujours effacer, ſupprimer ce qu'on avoit fait; c'eſt l'envelopper dans la demi-teinte ou dans l'ombre, c'eſt le cacher en quelque ſorte, en le laiſſant cependant ſubſiſter; c'eſt empêcher qu'il n'attire les regards du ſpectateur aux dépens de ce qui doit les fixer.

Il y a donc des *ſacrifices* de compoſition & des *ſacrifices* d'effet. Les *ſacrifices* de compoſition conſiſtent à ſupprimer des figures ou des objets acceſſoires qui nuiroient à l'impreſſion que doivent faire les objets capitaux; les ſacrifices d'effet conſiſtent à éteindre l'éclat des objets qui doivent céder à d'autres & ne pas arrêter & diſtraire la vue.

» Les beaux effets de lumière, dit Félibien, & ces » éclats de jour que, dans un tableau, on voit frapper » le ſommet d'une montagne qui ſemble véritablement » éclairée du ſoleil, ne ſeroient ni ſi vrais ni ſi agréa- » bles, ſi le peintre n'eût pas ſu ménager les couleurs » les plus claires, & s'il les eût répandues égale- » ment dans tout ſon ouvrage. Ce ſont ces épargnes

» intelligentes qui ſont, en peinture, ce qu'on » nomme le précieux. Il ne doit y avoir guère de » ces richeſſes. Comme bien ſouvent ce n'eſt pas une » petite perfection à un orateur de ſavoir ſupprimer » beaucoup de choſes, ce n'eſt pas non plus un té- » moignage de peu d'habileté, à un peintre, de re- » trancher pluſieurs parties qui ſeroient belles en » elles-mêmes, mais dont la beauté feroit tort au » principal objet. C'eſt ainſi qu'il affecte d'éteindre les » couleurs vives dans une draperie, & toute ſorte de » broderies dans un vêtement, de peur que ces petits » avantages ne nuiſent à ceux d'une belle carnation. » C'eſt ainſi qu'il ne veut pas donner de gaieté à un » payſage, afin que la vue ne s'y arrête pas, mais » qu'elle ſe porte aux figures qui ſont faites pour être » le principal objet du tableau. Car il eſt vrai qu'il » y a des ouvrages qui, pour être trop riches, ſont » moins beaux, comme il arriva à la ſtatue que » Néron fit dorer; elle ne put augmenter de prix » ſans perdre beaucoup de ſa grace. Ce peintre penſoit » avoir bien réuſſi qui, montrant à Apelles un tableau » où il avoit peint Hélene richement vêtue, lui en » demandoit ſon avis, ou plutôt ſon approbation. Mais » Apelles lui répondit avec ſa ſincérité ordinaire, » qu'il avoit fait une figure fort riche, mais non pas » belle.

» La beauté ne conſiſte point dans les parures & » dans les ornemens. Un peintre ne doit pas s'atta- » cher aux petits ajuſtemens, ſurtout dans les ſujets » d'hiſtoire où il prétend repréſenter quelque choſe » de grand & d'héroïque. Il y doit faire paroître de » la force, de la grandeur, de la nobleſſe; mais rien

» de petit, de délicat, ni de trop recherché. Il en » eſt des ouvrages de peinture comme de ceux de » poéſie; il ne faut pas qu'il paroiſſe que l'artiſte ait » pris plus de plaiſir à ſe ſatisfaire lui-même, & à » faire connoître le jeu de ſon eſprit & la délicateſſe » de ſon pinceau, qu'à conſidérer le mérite de ſon » ſujet.

» Il faut, il eſt vrai, qu'il y ait dans les tableaux » quelque choſe d'agréable & de touchant, auſſi bien » que de grand & de fort : mais cet agrément doit » toujours naître du ſujet que l'on traite, & non pas » de choſes étrangères. On ne prétend pas retrancher » les choſes belles, quand elles ſont propres aux » lieux où on les met; mais on condamne ceux qui » gâtent un ſujet qui de ſoi eſt noble & grand, parce » qu'ils s'arrêtent trop à la recherche des ornemens » de certaines parties inutiles.

» Ces obſervations font connoître la difficulté qu'il » y a d'être un grand peintre. Quoiqu'un homme » ſoit né avec les qualités propres à la peinture, » il lui reſte quantité de choſes qu'il doit apprendre, » & que la nature ne donne pas. Jamais on n'a aſſez » de temps pour acquérir les connoiſſances néceſſaires » à la perfection de cet art ».

SAGE, (adj.) La ſignification de ce mot appliqué aux arts a quelque choſe de vague, comme celle de tous les termes moraux dont on ſe ſert figurément pour des objets phyſiques.

Un ouvrage de peinture eſt compoſé de l'image qui en fait la partie matérielle, & de l'intention qui en eſt la partie ſpirituelle.

C'eſt à cette ſeconde partie que ſe rapporte l'idée qu'exprime le mot *ſage*. En établiſſant cette diviſion, on conçoit que, dans l'ordre des convenances dont j'ai parlé principalement au mot *goût*, l'intention d'un tableau doit être *ſage*, c'eſt-à-dire convenable; mais on apperçoit auſſi que ſi ce précepte eſt juſte, il eſt, comme je l'ai dit, un peu vague. On doit obſerver encore que, par un effet aſſez ordinaire aux termes qui offrent un mêlange d'idées de méchaniſme & de théorie, le ſens du mot dont il s'agit s'eſt détourné de ſa ſignification; car, dans les atteliers, on appelle généralement *ſage* ce qui eſt ſimple & ſans recherches.

On dit : « cette figure eſt *ſage* »; c'eſt-à-dire qu'elle a une diſpoſition ſimple & naturelle. On dit auſſi : « cette compoſition eſt *ſage* »; & l'on veut alors faire entendre que l'ordonnance n'en eſt point compliquée, &, comme l'on dit, *tourmentée*.

Dans les arts, comme parmi les hommes, ſageſſe, ſimplicité, naturelle, ſont des termes qui ont des rapports intimes entr'eux. Bienſéance, convenance, décence & bon goût ſont la baſe des régles données aux arts pour leur perfection, & aux hommes pour leur avantage. (*Article de M.* WATELET.)

SAGESSE, (ſubſt. fem.) Ne pourroit-on pas dire qu'elle eſt dans les arts, comme dans la conduite des hommes, l'obſervation des loix que preſcrit la raiſon? Un deſſin *ſage*, une compoſition *ſage*, une attitude *ſage*, ſont un deſſin dans lequel l'artiſte a eu la *ſageſſe* de ne pas s'écarter de la raiſon & de la nature; une compoſition *ſage* eſt celle dont la raiſon

à diriger l'ordonnance ; une attitude *ſage* eſt celle que prendra un homme qui jouit de ſa raiſon, & que des paſſions violentes n'écartent pas des mouvemens [illegible] s'accordent avec le calme de l'âme. [illegible] ne conſultent ni ne reſpectent la raiſon [illegible] de modeur : cependant il n'eſt rec- [illegible] et que lorſqu'on repréſente une [illegible] dont les perſonnages ſont ſuppoſés [illegible] à la *ſageſſe* par l'effervescence [illegible]

[illegible] qui lui eſt propre. Il eſt [illegible] l'intention du ſujet, & [illegible] à ſa deſtination.

[illegible] violens dans [illegible] ne ſera pas contraire [illegible] qu'elle eſt *ſage*, parce [illegible] une idée de tran- [illegible] de repréſenter comme il [illegible] qui ne jouiſſoient pas du [illegible] & raiſonnable lui- [illegible] n'eſt pas ſage & ne devoit [illegible]

[illegible] des couleurs *fales*, un pin- [illegible] qui fourniroit à un peintre [illegible] les plus fraîches, les plus brillantes, [illegible] qui ne ſaura pas en tirer parti [illegible] & brouillées. Si l'on tourmente [illegible], on les mêle entr'elles ſans intel- [illegible] ne produira qu'un ouvrage *ſale* dont [illegible] ſera rebuté.

SALIR (verbe act.) Quoique l'adjectif *sale* ſe prenne toujours en mauvaiſe part, il n'en eſt pas de même du verbe *ſalir*. Des cenſeurs intelligens conſeillent quelquefois à un peintre de *ſalir* des tons trop brillans. Ce n'eſt qu'en *ſatiſſant* habilement certaines parties d'un ouvrage, qu'on donne à d'autres l'éclat qu'elles doivent avoir.

S C

SCÉNOGRAPHIE, (ſubſt. fem.) C'eſt l'art de peindre des ſcènes, des décorations. Les anciens ont auſſi employé ce mot pour exprimer l'art de mettre les objets en perſpective, parce que cette ſcience a été d'abord conſacrée à la peinture des décorations. Vitruve nous apprend qu'elle exiſtoit dès le temps d'Eſchyle.

SCIENCE, (ſubſt. fem.) Voyez ſur les *ſciences* néceſſaires aux artiſtes, l'article *qualité*. Mais les artiſtes ſont trop occupés de l'exercice de leur art, pour ſe promettre d'acquérir par des lectures toutes les connoiſſances qui pourroient leur être utiles, & qui exigeroient ſeules l'emploi de leur vie entière. Que pour réparer ce qui leur manque, ils ſuivent du moins les conſeils de M. Reynolds.

» Quelques écrivains qui ont traité de la peinture, » dit ce ſavant peintre, ſemblent avoir porté les » choſes trop loin, quand ils ont prétendu que cet » art demande une *ſcience* ſi univerſelle & ſi pro- » fonde, que la ſeule énumération des connoiſſances » qu'il faut poſſéder ſuffit pour effrayer le jeune ar-

» tiſte. Vitruve, après avoir parlé du nombre infini » des qualités naturelles & requiſes néceſſaires à l'ar- » chitecte, ajoute gravement qu'il doit être bien » verſé dans la juriſprudence, afin de ne pas être » trompé dans l'acquiſition du terrein ſur lequel il » veut bâtir.

» Mais, ſans donner dans ces exagérations, on peut » dire avec vérité & certitude qu'un peintre doit » poſſéder plus de ſcience qu'il n'en peut trouver ſur » ſa palette & dans ſon modèle, ſoit qu'il étudie la » nature ou quelque production de l'art : car il eſt » impoſſible de devenir un grand artiſte, lorſqu'on » eſt abſolument ignorant.

» Quiconque s'occupe à faire des deſcriptions, ou » par écrit ou ſur la toile, doit avoir une idée paſſable » des poëtes dans une langue ou dans une autre, afin » de ſe pénétrer plus ou moins de l'eſprit poëtique » & d'étendre le cercle de ſes idées qu'il doit s'ac- » coutumer à analyſer & à comparer. Il faut auſſi » qu'il ne ſoit pas entièrement ignorant dans cette » partie de la philoſophie qui apprend à connoître » l'homme, & à ſaiſir les paſſions & les affections » de l'ame, ainſi que les divers caractères & les dif- » férentes habitudes qui en réſultent. De plus il eſt » néceſſaire qu'il ait une légère teinture de l'eſprit » de l'homme, & une connoiſſance approfondie de la » ſtructure de ſon corps.

» Il ne faut donc pas que le peintre ſe livre à la » lecture au point qu'il nuiſe par là à la pratique » de ſon art, & qu'au lieu d'un artiſte, il devienne » un érudit; mais ſi l'uſage d'un bon livre lui ſert » de récréation dans ſes heures de loiſir, il parviendra

à

» à étendre ſes connoiſſances, & à orner ſon eſprit, » ſans porter préjudice à ſes travaux journaliers.

» Et ce qu'une lecture trop peu ſuivie lui laiſſera » déſirer, il pourra l'apprendre par l'entretien des gens » inſtruits & ſenſés, qui eſt le meilleur moyen & le » plus ſûr pour ceux à qui leurs occupations ne per- » mettent pas de donner beaucoup de temps aux » livres. Nous ne manquons pas aujourd'hui de » perſonnes verſées dans les ſciences, & qui ſe font » un plaiſir de communiquer leurs idées aux artiſtes » curieux & dociles, lorſque ceux-ci leur témoignent » l'honnêteté & la déférence qui leur ſont juſtement » dûes. Les jeunes artiſtes peuvent ſe flatter d'être » admis avec le temps, dans ces ſociétés lorſqu'ils s'en » rendent dignes. Là, ſans aucune inſtruction formelle » ou directe, ils apprendront inſenſiblement à ſentir » & à penſer comme ceux avec qui ils vivent & » converſent, & à ſe former un ſyſtême raiſonné de » goût, que, par l'application des vérités générales » à leurs idées particulières, ils ſauront réduire peut- » être à un plus exact & plus juſte dégré, que ne » pourroient le faire ceux même de qui ils ont em- » prunté les idées primitives ». (*Extrait du ſeptieme diſcours de M.* REYNOLDS).

SCIOGRAPHIE, (ſuſt. fem.) Ce mot ſignifie peinture des ombres, & les Grecs l'employoient dans le même ſens que nous donnons au mot *clair-obſcur*, que nous avons emprunté de l'italien *ſchiaro-ſcuro*. Appollodore fut le premier des peintres Grecs qui ſût rompre les couleurs, & exprimer la privation de toute couleur dans les ombres. Pline dit qu'il fut le

premier qui ſut arrêter les regards, & c'eſt à quoi l'on ne parvient que par le jeu & l'oppoſition des ombres & des lumières. Sans cette partie, un ouvrage peut avoir beaucoup de mérite, mais il n'appelle pas. Les ſuccès d'Apollodore lui méritèrent, de la part des Grecs, le ſurnom de *Sciographe*; (peintre des ombres, peintre du clair-obſcur). C'eſt ce que nous apprend Héſychius, & ce fait eſt de quelqu'importance pour l'hiſtoire de l'art chez les anciens. (L)

SCULPTEURS. (1) Nous ne conſacrons cet article qu'à l'hiſtoire des ſculpteurs qui ont paru depuis la renaiſſance de arts. On trouvera les ſculpteurs de l'antiquité dans l'article ſuivant qui ſera conſacré à l'hiſtoire de l'art antique.

On a pu voir, à l'article ÉCOLE, que ce ſont des peintres appellés de la Grece qui ont fait revivre la peinture en Italie, d'où elle s'eſt répandue dans les autres Etats de l'Europe. Les Grecs, depuis longtemps, avoient ceſſé de faire des peintures profanes; mais l'art de peindre avoit toujours ſubſiſté chez eux, uniquement conſacré à la religion, & ſeulement exercé par des ouvriers ſans intelligence qu'ils nommoient faiſeurs d'images, εἰκονογράφοι. Célèbres dans l'antiquité par leur talent dans la ſculpture, ils avoient entièrement oublié cet art, parce que les

(1) Nous devons la plus grande partie des matériaux de cet article à l'ouvrage intitulé : *Vies des fameux architectes & ſculpteurs, par M. d'Argenville, de l'Académie Royale des Belles-Lettres de la Rochelle.* 2 vol. in-8°. Paris, 1787.

ſtatues, qu'ils nomment idoles, leur étoient interdites par la religion. La ſculpture avoit au contraire toujours ſubſiſté dans les pays ſoumis à l'égliſe Romaine qui décore ſes temples de ſtatues ; & ſi l'art avoit péri, le métier n'avoit jamais été oublié. On ne faiſoit, il eſt vrai, que des figures gothiques, ſans ſoupleſſe, ſans mouvement, ſans proportion, ſans intelligence ; mais enfin on faiſoit des figures, & pour remonter du métier à l'art, il ne falloit que ſe livrer à de meilleures études. Les noms des ſculpteurs gothiques ſont oubliés & doivent l'être, parce qu'on ne conſacre pas la mémoire d'artiſans maladroits.

C'étoit à la peinture reſſuſcitée à faire revivre l'art de la ſculpture, & la Toſcane qui avoit vu naître les premiers peintres artiſtes parmi les modernes, devoit auſſi donner naiſſance aux premiers ſculpteurs. Déjà Maſſolino avoit donné une ſorte de grandeur & quelque mouvement à ſes figures peintes ; déjà le Maſſaccio répandoit ſur les ſiennes de l'aiſance & de la grace, & montroit quelqu'intelligence dans la ſcience des raccourcis, quand le même pays vit naître le Donato.

(1) Donato, plus connu ſous le nom de *Donatello* parce que les Italiens aiment les diminutifs, naquit à Florence en 1383 de parens fort pauvres : un citoyen généreux lui ſervit de père, & lui donna un maître de deſſin. Bientôt le jeune élève n'eut point d'égal dans cet art, il s'appliqua en même temps à l'architecture & à la perſpective, & ne tarda point à étonner ſa patrie par ſon premier eſſai en ſculpture. C'étoit une annonciation en pierre. Quel dut être

l'étonnement de ſes contemporains, encore accoutumés aux travaux groſſiers des ſculpteurs gothiques, quand ils virent, dans la tête de la Vierge, l'aimable expreſſion d'une pudeur timide, & des draperies traitées dans la manière des anciens Grecs ! Il lui manquoit encore la nobleſſe. Un crucifix en bois qu'il fit à peu-près dans le même temps tenoit plutôt de la nature ruſtique que de la beauté divine. » Tu as fait un » payſan, & non un Dieu », lui dit un peintre qu'il conſulta, & ce mot corrigea la manière du Donatello.

La figure qu'il regardoit comme ſon chef-d'œuvre repréſente un vieillard à tête chauve, l'une des quatre dont il décora la tour quarrée qui ſert de clocher à l'égliſe de Santa Maria dè Fiori. Il fit pour celle de Saint Marc *in orto* les ſtatues en bronze de Saint-Pierre, Saint-Georges & Saint-Marc. Toutes trois ſont belles; la république de Véniſe, celle de Gênes, pluſieurs princes de l'Europe en ont offert des ſommes conſidérables. La figure de Saint-Georges, brillante de jeuneſſe, étonne par l'expreſſion du courage & de la fierté : mais celle de Saint-Marc eſt conſacrée par un mot de Michel-Ange. Un jour que ce célèbre ſtatuaire la conſidéroit, il s'écria : *Marco, perchè non mi parli?* (Marc, pourquoi ne me parles-tu pas ?) Ce n'eſt qu'un chef-d'œuvre de l'art qui a pu mériter ce mot d'un grand artiſte.

Encouragé par les applaudiſſemens de ſes concitoyens, il mit pour la première fois ſon nom à la ſtatue en bronze de Judith qui vient de couper la tête d'Holopherne, ouvrage placé dans le ſénat.

Sa réputation ne reſta pas renfermée dans ſa patrie;

Il fut mandé à Padoue par le ſénat de Véniſe, pour y jetter en bronze la ſtatue d'Eraſme Narni, général de la république. Il reçut dans cette ville la qualité de citoyen, & fit dans l'egliſe de Saint-Antoine l'hiſtoire de ce Saint en bas-reliefs. La compoſition en fut admirée, & le Donatello eſt regardé comme l'un des ſculpteurs qui a le mieux entendu ce genre. On vouloit le fixer à Padoue. « Il faut, dit-il, que » je retourne dans ma patrie : je ne reçois ici que des » louanges : elles me feroient négliger mon art, & » je l'aurois bientôt oublié : à Florence, je ſerai » éperonné par la critique ».

Ses talens y furent employés par le célèbre Côme de Médicis, & ſa vieilleſſe ſoutenue par les bienfaits de Pierre, fils de ce duc. Il avoit toujours été trop déſintéreſſé pour acquérir de la fortune : il mettoit ſon argent dans un panier attaché au mur de ſa chambre ; ſes ouvriers & ſes amis y puiſoient à diſcrétion. Il mourut en 1466, âgé de quatre-vingt trois ans. On lui attribue les portes de bronze de la ſacriſtie de Saint-Laurent, qui ſont ornées de bas-reliefs : mais Baldinucci aſſure qu'elles ſont l'ouvrage de Luc Della Robbia.

(2) Simon, frère de Donatello, fut ſon imitateur. Il fut mandé à Rome en 1431, par le pape Eugene IV, pour faire une des portes de bronze de l'égliſe de Saint-Pierre. Il employa douze ans à cet ouvrage orné de bas-reliefs en pluſieurs compartimens. Un de ſes principaux ouvrages eſt le tombeau de Martin V, dans l'égliſe de Saint-Jean de Latran. On

ignore l'année de ſa naiſſance & celle de ſa mort ; on ſait qu'il vécut cinquante-cinq ans.

(3) André Pisano, ou *Piſanello*, fut élève d'André del Caſtagno pour la peinture, & ſe ſignala entre les artiſtes de ſon temps. Il eut auſſi de la réputation en qualité de ſculpteur, & ſe diſtingua ſur-tout par la gravure des médailles. On ne connoît ni l'année de ſa naiſſance ni celle de ſa mort ; mais on ſait qu'il a fait la médaille de Mahomet II qui prit Conſtantinople en 1453, & l'on peut croire qu'elle fut frappée peu de temps après cet événement. On ſait auſſi qu'il travailloit encore à Florence en 1478.

(4) André Verochio, célèbre dans ſon temps par ſes talens en peinture, eſt connu aujourd'hui par la célébrité de ſes éléves, Pierre Perugin, & Léonard de Vinci. Celui-ci ſurpaſſa tellement ſon maître, que le Verochio, honteux de ſa défaite, & déſeſpérant de lutter avec avantage contre le jeune artiſte qu'il venoit de former, abandonna les pinceaux & ſe livra entièrement à la ſculpture. Il imagina le premier entre les modernes, ce qu'avoient pratiqué les anciens, de mouler le viſage des perſonnes mortes pour conſerver leur parfaite reſſemblance. Il fut appellé par la république de Veniſe pour faire en bronze la ſtatue équeſtre de Bartolomeo Colleone, de Bergame, général de la république. Il avoit déjà fait le modèle du cheval, lorſqu'un ſculpteur intrigant, nommé Vellano, cabala auprès de quelques ſénateurs pour faire la figure du capitaine. André, juſtement irrité de ce qu'on vouloit

lui ravir la gloire de faire tout le monument, brisa la tête de son modèle & prit la fuite. La seigneurie lui adressa de violens reproches & le menaça de lui faire couper la tête s'il retournoit dans les états. Il répondit qu'il se garderoit bien de s'y exposer, parce que leur seigneurie, toute puissante qu'elle étoit, ne sauroit jamais faire une tête comme la sienne, au lieu qu'il sauroit bien faire une tête de cheval encore meilleure que celle qu'il avoit détruite. Cette réponse ne déplut pas aux Vénitiens; ils avoient eu apparemment le temps de reconnoître que l'intrigant Vellano n'étoit pas un émule digne de lui être associé : ils le rappellèrent avec des offres avantageuses : le Vérochio termina son modèle, mais il s'échauffa dans le temps de la fonte, & gagna une pleurésie dont il mourut. Ce fait prouve que les statuaires faisoient alors eux-mêmes la fonte de leurs ouvrages, & ne confioient pas à de simples artisans cette partie décisive du travail.

(5) Jean-François Rustici, né à Florence d'une famille noble, vers 1470, fut élève du Vérochio; il se trouva dans cette école avec Léonard de Vinci devenu déjà le rival du maître dont il recevoit encore les leçons, & il se rendit son élève quand le Vérochio partit pour Vénise. Léonard, savant dans tous les arts qui dépendent du dessin, lui enseigna la manière de modeler, celle de tailler le marbre, celle de couler en bronze, & lui démontra les principes de la perspective. Rustici, conduit par cet habile maître, devint l'un des plus habiles sculpteurs de son temps. Il fit en 1515 un Mercure en bronze, porté

ſur un globe & qui ſemble prêt à prendre ſon vol: cette figure couronne la fontaine qui eſt dans la grande cour du palais de Florence. Il fit auſſi en bronze Saint-Jean-Baptiſte prêchant entre un lévite & un phariſien, ouvrage dont on eſtime les formes & l'expreſſion. Mal récompenſé de ſon travail, il ne s'occupa plus de ſon art que pour éviter l'ennui de l'oiſiveté. On compte, entre ſes ouvrages les plus remarquables, une Léda, une Europe, une Grace, un Vulcain, un Neptune, & un homme nud à cheval. Il fut appellé en France par François I, & travailla au modèle d'un cheval du double de grandeur naturelle qui devoit porter la ſtatue de ce monarque : mais le prince mourut, & l'ouvrage ne fut pas terminé. Il retourna à Florence, trouva cette ville aſſiégée, vit ſon héritage ravagé par les ennemis, & revint en France, où il mourut en 1550, âgé de quatre-vingts ans.

Il avoit trois maximes dont les deux premières ſurtout ſeroient bonnes à pratiquer : de réfléchir longtemps ſur l'ouvrage qu'on veut entreprendre avant d'en faire l'eſquiſſe; de laiſſer repoſer longtemps l'eſquiſſe ſans la regarder, avant de la mettre à exécution; enfin de ne laiſſer voir ſon ouvrage que lorſqu'il eſt terminé.

(6) Michel-Ange Buonarroti, né en 1474, mort en 1564. Voyez ce que nous avons dit de ce grand artiſte à l'article Ecole. Il mania le ciſeau dès ſa première enfance à l'imitation d'un tailleur de pierre, époux de ſa nourrice. Très-jeune encore, il étonna Florence par la tête d'un vieux faune &

bientôt après par une figure d'Hercule. Ayant fait le voyage de Bologne pour y étudier les plus beaux morceaux de peinture qui faiſoient déja l'ornement de cette ville, il y laiſſa deux figures qui manquoient à l'arcade de Saint-Dominique, celle de Sainte Pétronie & celle d'un ange. De retour à Florence, il y fit un Saint Jean & un amour fameux par une ſupercherie qu'il employa pour tromper les faux connoiſſeurs de l'antiquité. Il en caſſa un bras, & fit enterrer la figure dans un endroit qu'on ſe préparoit à fouiller. Elle fut déterrée, on ſe récria ſur la beauté de cette antique; ce morceau fut envoyé à Rome & y excita la même admiration; mais Michel-Ange montra le bras, & l'on critiqua l'ouvrage moderne. Un cardinal qui s'étoit hâté de l'acquérir, ſe hâta encore plus de s'en défaire. Ce fut vers ce temps qu'il fit ſon fameux Bacchus & le beau grouppe de la Notre-Dame de pitié qui eſt dans la baſilique Saint Pierre, à la chapelle de la Vierge. Il revint à Florence, où d'un marbre gâté par un ſculpteur qui en avoit voulu faire un géant, il tira le jeune David armé d'une fronde. Nous avons parlé à l'article *école*, de ſa fameuſe ſtatue colloſſale de Jules II, dont l'étonnante fierté étonna même le fier Pontife. Léon X le fit travailler aux tombeaux de Laurent & Julien de Médicis : l'artiſte repréſenta ces deux princes eux-mêmes, & accompagna ces monumens des figures de l'aurore, du jour, du crépuſcule & de la nuit, & il fit une Vierge aſſiſe dans le fond de la chapelle. Il finit enſuite à Rome le tombeau de Jules II qui lui avoit été autrefois commandé par ce pape lui-même. Suivant le premier deſſin, ce monument devoit être compoſé

de quarante figures : Michel-Ange obtint la permiſſion d'en réduire le nombre. Lui-même en fit trois, entre leſquelles eſt ce célèbre Moïſe, en qui l'on peut bien reprendre quelques graves défauts de convenance, mais qui n'en reſte pas moins célèbre entre les plus beaux ouvrages de la ſculpture moderne. Les autres figures qui font partie de ce monument, & qui repréſentent Jules II lui-même, la Vierge, un prophète & une ſybille ne ſont pas de ſa main; elles ont été exécutées ſur ſes modèles par Raphaël da Monte-Lupo & d'autres ſtatuaires habiles. Les deux figures d'Eſclaves, non terminées, que l'on voit aujourd'hui à Paris dans le jardin de l'hôtel de Richelieu, faiſoient partie du premier projet de ce monument & ſont de la main de Michel-Ange. La manœuvre hardie de ces deux morceaux eſt capable d'effrayer nos ſtatuaires, plutôt que de les engager à l'imiter.

(7) Jacques Tatti, n'eſt connu que ſous le nom de Sansovino, qui eſt celui d'un bourg de Toſcane près d'Arezzo, où il naquit en 1477. Cet artiſte eſt célèbre à deux titres, celui d'architecte & celui de ſculpteur : nous ne le conſidérerons que ſous le dernier. André Contucci, qui avoit alors de la réputation, lui donna les principes de la ſculpture; André del Sarto, ſon ami, peintre célèbre, lui inſpira le goût.

Amené à Rome encore jeune, il fit en concurrence avec deux ſculpteurs habiles le modèle du fameux grouppe antique de Laocoon pour le jetter en bronze; le ſien eut la préférence, & il l'obtint au jugement de Raphaël.

Il venoit de copier un chef-d'œuvre avec ſuccès ; ce fut avec le même ſuccès qu'il fut occupé a en reſtaurer d'autres.

Obligé par le mauvais état de ſa ſanté de retourner à Florence, il y fit une Vierge pour l'oratoire du marché neuf, & les figures des apôtres pour l'égliſe de Sainte Marie des fleurs ; mais ce qui couronna ſa réputation, ce fut la ſtatue en marbre du jeune Bacchus, qui fut regardée comme le plus bel ouvrage de ce temps. Placée dans la galerie du grand-duc, elle a été détruite par un incendie en 1762, & il n'en reſte plus que la gravure dans le tome III du Muſée de Florence.

De retour à Rome, Sanſovin fit, pour l'égliſe de Saint Auguſtin, une Notre-Dame en marbre, & un Saint-Jacques pour celle des Eſpagnols.

Il quitta cette ville lorſqu'elle fut ſaccagée en 1527 par les troupes d'Eſpagne. Son deſſein étoit de paſſer en France, & il étoit engagé à faire ce voyage par l'invitation de François I, mais il fut retenu a Veniſe & obtint la place d'architecte de la république. Il fit une Vierge en marbre, qui eſt placée ſur la porte de l'égliſe de Saint-Marc & trois figures en bronze, repréſentant un miracle de ce Saint. On les voit dans la chapelle ducale de ce même temple.

La loge de la place de Saint-Marc eſt l'ouvrage de Sanſovin : il plaça dans les niches quatre ſtatues de bronze, repréſentant Pallas, Apollon, Mercure & la Paix, & un bas-relief allégorique au milieu de l'attique.

La Vierge en marbre de l'égliſe de Saint-Marc, & un Saint Jean-Baptiſte, auſſi en marbre, qui

eſt au deſſus du bénitier de celle de *Caſa Grande*, paſſent pour les chefs-d'œuvre du Sanſovin, en ſculpture. On loue en général la légéreté de ſes draperies & l'action de ſes figures; mais Winckelmann lui reproche une exceſſive monotonie dans l'exécution. Il eſt pour l'architecture l'un des artiſtes les plus célèbres de l'Italie. Il mourut à Veniſe en 1570, âgé de quatre-vingt treize ans.

(8) Baccio Bandinelli, né à Florence en 1487, eut pour maître ſon père qui étoit orfèvre & qui le deſtinoit à ſa profeſſion. L'orfevrerie eſt bien une branche de la ſculpture, mais le jeune Baccio vouloit exercer cet art dans toute ſon étendue, & il en reçut les leçons du Ruſtici. Il étoit encore plus animé par l'envie que par les diſpoſitions naturelles & par l'émulation. Bon deſſinateur, il crut pouvoir ſe rendre l'émule de Michel-Ange, & entreprit de peindre à l'huile & à freſque : mais il ne recueillit de cette tentative que des dégoûts, & retourna ſans partage à la ſculpture. Il n'avoit guère fait encore que de petits modèles; il exécuta en marbre un Mercure tenant une flute, figure eſtimée, & qui fut envoyée à François I. Il fit à Rome pour Léon X, Orphée qui adoucit Cerbere par le ſon de ſa lyre. Chargé de copier en marbre pour la France le groupe du Laocoon, il parut avoir égalé ſon modèle. Clément VII voulut garder cet ouvrage pour la galerie de Florence où il a été détruit en 1762 par un incendie, & il aima mieux envoyer à François I de véritables antiques d'un mérite inférieur, que cette belle copie d'un chef-d'œuvre de l'antiquité.

Le Bandinelli finit en 1534, à Florence, Hercule étouffant Cacus. Ce morceau eſt placé près du David de Michel-Ange, & ſoutient cet effrayant voiſinage. Mais ſes talens furent dégradés par ſon caractére. Ardent à envahir toutes les entrepriſes, il employoit tous les moyens de les enlever à ſes confrères, les commençoit, recevoit des à-comptes ſur le prix convenu, & les abandonnoit. La réputation des grands artiſtes faiſoit ſon tourment, & on l'accuſe d'avoir détruit des cartons célèbres de Michel-Ange & de Léonard de Vinci. Sa manière étoit ſavante, mais ſauvage : on y reconnoît un imitateur de Michel-Ange qui n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de ce maître. On voit cependant de lui, au palais Pitti, un Bacchus en marbre traité d'une manière gracieuſe. C'eſt lui qui a reſtauré le bras droit du Laocoon dont l'original étoit perdu. Savant dans l'anatomie, on l'accuſe en général d'avoir trop affecté de montrer toute ſa ſcience. On voit de lui à Rome les bas-reliefs des tombeaux de Léon X & de Clément VII. Il eſt mort en 1559, âgé de ſoixante & douze ans. Son caractère avoit nui à ſa réputation qui augmenta après ſa mort.

(9) Benvenuto Cellini, né à Florence en 1500, fut peintre, orfévre & ſculpteur. Il eſt du nombre des artiſtes qui furent appellés en France par François I. Il fit pour ce prince pluſieurs figures en bronze & des ouvrages d'orfévrerie. De retour dans ſa patrie, il prouva que les beaux arts peuvent s'accorder avec les talens guerriers. Clément VII lui confia la défenſe du château Saint-Ange, & l'artiſte ſe diſtingua par

ſa prudence & ſa valeur. Il a publié l'hiſtoire de ſa vie & un traité de la ſculpture. Il eſt mort à Florence en 1570, âgé de ſoixante & dix ans.

(10) PROPERZIA ROSSI, de Bologne, eſt la ſeule femme qui ſe ſoit fait connoître dans la ſculpture, juſqu'à ce que, de nos jours, une autre à étonné par ſes talens la Ruſſie & la Hollande. On ignore l'année de la naiſſance de Properzia. Nous ne parlerons pas ici des figures qu'elle tailla ſur des noyaux de pêche, ni de la paſſion de Jéſus-Chriſt qu'elle traita en bas-relief ſur l'un de ces noyaux; ces petits ouvrages ſuppoſent de la patience & l'adreſſe; mais ils ſe perdent devant les grands ouvrages de l'art. La réputation de Properzia eſt fondée ſur le buſte du comte Guido & ſur deux anges en marbre dont elle décora la façade de l'égliſe de Ste Pétronie. Etant mariée, elle eut, dit-on, le malheur de concevoir une paſſion violente pour un autre que ſon époux, & de ne pouvoir la faire partager. Dans une ſituation ſemblable à celle de la femme de Putiphar, elle eſpéra de ſoulager ſon cœur en repréſentant dans un bas-relief la paſſion de cette malheureuſe Egyptienne; mais rien ne put charmer ſa douleur qui la conduiſit au tombeau. D'autres récits ſont plus favorables à la mémoire de cette intéreſſante artiſte. On dit que calomniée par un certain Amiconi, elle mourut de douleur à la fleur de l'âge en 1530. Née pour tous les talens, elle avoit peint & gravé quelques ſujets d'hiſtoire, & trouvoit ſes délaſſemens dans la muſique. Avec tant de moyens de plaire, eſt-il vraiſemblable qu'elle ait aimé & n'ait reçu que des mépris? Croyons

plutôt au caractère atroce d'Amiconi, qu'à la folle passion de Properzia.

(11) Daniel Ricciarelli, dit de Volterre, parce qu'il naquit dans cette ville de la Toscane en 1509. Voyez ce que nous avons dit de cet artiste à l'article Peintres. Sa lenteur au travail l'a empêché de faire un grand nombre d'ouvrages en sculpture, & il en a laissé plusieurs imparfaits.

(12) Jean Goujon, né à Paris, on ne sait en quelle année, est le premier sculpteur dont la France se glorifie. On ignore les circonstances de sa vie; il n'est connu que par ses ouvrages. On voyoit de lui à la porte de la pompe Notre-Dame un bas-relief représentant un fleuve & une nayade; le dessin en étoit d'une grande élégance. Il a orné de quatorze mascarons l'arcade qui conduit à l'hôtel du premier président. Dans la cour du louvre, à l'ordre composite, il a représenté dans une frise des enfans entrelacés avec des festons. Dans les frontons circulaires qui couronnent les corps avancés de l'ordre composite, il a représenté Mercure, l'Abondance, & au milieu deux génies qui supportent les armes du roi. Dans les entrepilastres de l'attique, les esclaves enchaînés & les figures allégoriques sont des ouvrages de ce maître. C'est aussi de lui qu'on voit, au château de Ste Genevieve des bois, à deux lieues de Corbeil, deux nayades coëffées de roseaux & épanchant leurs urnes. Mais les chefs-d'œuvres de cet artiste sont les bas-reliefs de la fontaine des nymphes, qu'on nommoit la fontaine des Innocens; ouvrages transportés

depuis peu à la nouvelle halle. Le ſaillant en eſt très doux. » L'intelligence, dit Dandré Bardon, qui » a ménagé les tournans des objets en laiſſe appercevoir » toute la rondeur. Les figures n'y paroiſſent nullement appliquées ſur un fond : elles ont ſur leur » milieu une ſaillie ſuffiſante qui leur prête la convexité du naturel, & qui les met en harmonie » avec l'enſemble dont elle font portion. Cet ouvrage eſt un de ceux par leſquels les ſculpteurs modernes » ſe rapprochent le plus des ſculpteurs anciens. Il » préſente une compoſition d'une noble ſimplicité; » des nayades deſſinées d'un goût correct, dans des » proportions ſvelres & dans des attitudes animées par » les graces. Leurs draperies légères, comme étoient » celles dont on uſoit anciennement dans l'iſle de » Cos, laiſſent décemment entrevoir le nud qu'elles » cachent, & n'y ſont adhérentes qu'avec une ſorte » de diſcrétion. Des perſonnages des deux ſexes & » d'âge divers y forment de gracieux contraſtes, » & concourent tout à la fois à l'agrément & à » l'effet ».

Cet artiſte étoit à la fois ſculpteur & architecte. L'hôtel de Carnavalet fut élevé ſur ſes deſſins, & ce fut lui qui en décora la façade de refends vermiculés & de deux bas-reliefs où ſont un lion & un léopard. Au deſſus de la porte, deux enfans, placés dans un cartouche, ſoutiennent des armoiries. Les figures en bas-relief de la Force & de la Vigilance ſe voyent dans les trumeaux. On a de lui au louvre, à la ſalle des antiques, une tribune enrichie d'ornemens de bon goût & ſoutenue par quatre cariatides. Pluſieurs écrivains lui ont attribué les deux figures aſſiſes de

la Seine & de la Marne, qu'on voyoit à la porte St. Antoine; mais on liſoit au bas de ces figures le nom *d'Etienne Mateſſon.* Jean Goujon ſe diſtingua auſſi par l'art de graver les médailles, & celle de Catherine de Médicis, qui eſt ſon ouvrage, eſt recherchée des curieux. On ne peut douter que cet artiſte qui paroît nourri de la belle antiquité, ait fait le voyage d'Italie. Il étoit calviniſte, & le jour du maſſacre de la Saint-Barthélemi, en 1572, il fut tué ſur ſon échafaud d'un coup de carabine.

(13) Guillaume della Porta, né à Milan on ne ſait en quelle année, eut ſon oncle pour maître, & ſe fortifia dans l'art du deſſin, à Gênes, par les leçons de Perin del Vago. Il fit dans cette ville pluſieurs ouvrages de ſculpture, entr'autres ſeize prophêtes, de demi-relief, pour la chapelle de St. Jean, Jéſus-Chriſt à qui St. Thomas touche le côté pour la porte St. Thomas, une Ste. Catherine & une Ste Barbe. Il ſe rendit à Rome en 1537, y reſtaura pluſieurs antiques & fit les jambes du fameux Hercule. Michel-Ange trouva cette reſtauration ſi belle, que les jambes antiques ayant été retrouvées vingt-ſept ans après, il ne jugea pas à propos de les rétablir. Della Porta fit au tombeau de Paul III, ouvrage de Michel-Ange, les deux figures couchées qui accompagnent celle du pape. Celle de la juſtice eſt d'une beauté portée juſqu'à l'idéal, & l'on raconte qu'elle fut ſouillée par l'amour d'un Eſpagnol, qui ſe laiſſa renfermer le ſoir dans l'égliſe St. Pierre pour ſatisfaire ſa paſſion. Ce qui eſt plus certain, c'eſt qu'on a couvert d'une draperie de bronze la nudité de cette

figure. Les ouvrages les plus conſidérables de notre artiſte ſont les quatre prophêtes placés dans les niches qui ſont entre les pilaſtres de la première arcade de St. Pierre.

Ce fut lui qui inventa la méthode de fondre par le bas les grandes ſtatues en bronze, ce qui empêche le métal de ſe refroidir. M. Falconet eſt perſuadé que les anciens connoiſſoient & pratiquoient ce procédé.

(14) GERMAIN PILON, né à Paris, eſt le Corrège de la ſculpture. Plein de grace, il eſt ſouvent incorrect. On le regarde comme le premier des ſculpteurs qui ait ſupérieurement rendu le caractère des étoffes. Tous ſes ouvrages connus ſont dans des égliſes de Paris : à la Ste Chapelle, une Notre-Dame de pitié ; à St Gervais, un *ecce homo* ; un autre à Picpus ; un Chriſt mis au tombeau, une réſurrection & trois petits bas-reliefs à St.-Etienne-du-Mont ; la ſépulture & la réſurrection de Jéſus-Chriſt, en terre cuite, à Ste. Genevieve ; quatre anges de bronze & ſix vaſes au ſanctuaire de St. Germain-l'Auxerrois ; le bas-relief du maître autel dans la même égliſe ; les bas-reliefs de la chaire des Grands-Auguſtins, le St. François à genoux, figure en plâtre dans le cloître des mêmes religieux ; le mauſolée du chancelier Birague & de ſon épouſe dans l'égliſe St. Louis rue St. Antoine ; pluſieurs ouvrages dans l'égliſe autrefois deſſervie par les Céleſtins & ſur-tout ſon chef-d'œuvre dans cette même égliſe ; ce ſont les trois vertus théologales en albâtre, portées ſur un piédeſtal en forme de trépied antique ; elles ſoutiennent une urne de bronze qui renferme les cœurs de Henri II

& de Catherine de Médicis Ces figures, grandes comme nature, ſont remarquables par la beauté des têtes & par la légèreté des draperies. Cet artiſte mourut en 1605; on ignore l'année de ſa naiſſance.

(15) JEAN DE BOLOGNE naquit à Douai en 1624, & reçut dans ſa patrie les premières leçons de la ſculpture. Bien des perſonnes ont cru que cet artiſte Flamand étoit Italien. Il eſt vrai qu'il paſſa de bonne heure à Rome, où il s'attacha à modeler les chefs-d'œuvre antiques & modernes que raſſembloit cette ville; des conſeils de Michel-Ange contribuèrent, avec ces études, à développer ſes diſpoſitions naturelles. Il montroit un jour à ce grand maître un modèle terminé avec le plus grand ſoin : Michel-Ange en changea toute la diſpoſition; « il faut, dit-il au » jeune homme, concevoir & raiſonner ſon ouvrage » avant de penſer à le finir ».

L'infortune alloit ramener le jeune artiſte dans ſa patrie : un riche amateur le retint à Florence par ſes bienfaits. Il pourvut à ſes beſoins, & lui fournit un bloc de marbre, dont le jeune artiſte fit une Vénus. Cet ouvrage, le premier qu'il exécuta en marbre, commença ſa réputation; elle fut confirmée par le grouppe de Samſon terraſſant un Philiſtin, qu'il fit pour le grand-duc François de Médicis. Vers le même temps il fondit en bronze le célèbre Mercure volant qui eſt généralement connu par des plâtres moulés ou par des copies. On admira le Neptune coloſſal qu'il fit pour le Grand-Duc, & dont il décora un baſſin dans le jardin de ce prince; on admira encore

davantage l'enlèvement d'une Sabine qui fait l'ornement de la place de Florence.

Cet artiſte eſt, je crois, de tous les modernes, celui qui ait fait le plus grand colloſſe. C'eſt ſon Jupiter pluvieux : dans ſa tête eſt une chambre qui ſert de colombier, & dans ſon corps, une grotte ornée de coquillages & de jets-d'eau.

Appellé à Gênes, en 1580, il y fit un grand nombre de modèles qui furent fondus en bronze : ſix vertus, ſix anges, un crucifix, ſept bas-reliefs, dont le premier a pour ſujet la préſentation de Jéſus-Chriſt au temple & dont les autres repréſentent diverſes circonſtances de la paſſion. On voit de lui à Veniſe, dans l'égliſe des Dominiquains de St. Marc, la figure en bronze de St. Antonin, accompagnée de quatre anges plus grands que nature. Il fit à Florence les deux ſtatues équeſtres des grands-ducs François & Ferdinand. Le nombre de ſes ouvrages fondus en bronze eſt conſidérable : on connoît de lui, en ce genre, au château-neuf de Meudon, une ſtatue d'Eſculape. On voit auſſi de lui, à Verſailles, un grouppe de l'Amour & Pſyché.

Il travailloit artiſtement le marbre, étoit ſvelte dans ſes figures, & leur donnoit beaucoup de ſoupleſſe & de mouvement. En le comparant à l'antique, il peut ſembler un peu manieré, mais il tient un des premiers rangs entre les ſtatuaires modernes : il a moins de fierté que Michel-Ange, il affecte comme lui la ſcience anatomique, il eſt l'un de ſes premiers imitateurs ; mais quoique peut-être quelquefois plus gracieux, il n'eſt pas ſon égal : il eſt mort en 1608,

âgé de quatre-vingt quatre ans, & n'a ceſſé de travailler qu'en ceſſant de vivre.

(16) PIERRE TACCA, élève de Jean de Bologne, ſuccéda à quelques unes des entrepriſes de ſon maître, entre leſquelles étoit celle du cheval qui porte la ſtatue de notre roi Henri IV, & dont le grand-duc Come II, vouloit faire préſent à ſa fille Marie de Médicis, épouſe de ce prince. Nous ne dirons pas ſi Jean de Bologne en avoit avancé le modèle, ou ſi même il l'avoit commencé : on ſait du moins qu'il fut fait ou terminé par Pierre Tacca, & quelque perſonnes ont prétendu qu'il travailla ce morceau ſur un deſſin du Cigoli. Quoique trois artiſtes paroiſſent y avoir eu part, ce n'eſt pas un chef-d'œuvre. Tacca termina auſſi la figure & le cheval de la ſtatue équeſtre de Philippe III, & fit ſeul la ſtatue équeſtre de Philippe IV. Le cheval court au galop, & n'a d'autre appui que ſes pieds de derriere. Ce monument eſt en Eſpagne, dans le parc de Buen-Retiro. Quand M. Falconet, entreprit de repréſenter Pierre Ier. monté ſur un cheval qui gravit au galop une roche eſcarpée, on l'accuſa de témérité & l'on prétendit que ſon projet n'etoit pas ſuſceptible d'exécution. On ignoroit & vraiſemblablement lui-même ignoroit alors, que ce projet avoit été exécuté depuis plus d'un ſiècle. Mais on dit que Gallilée fournit à Tacca les moyens de mettre en équilibre la maſſe énorme de ſa ſtatue ſur des appuis foibles en apparence ; & M. Falconet n'a dû qu'à lui-même les moyens dont il a fait uſage. Tacca eſt mort en 1640 : nous n'avons pu apprendre l'année de ſa naiſſance.

(17) SIMON GUILLAIN, naquit à Paris en 1581. Son père, Sculpteur estimé dans son temps, lui donna les premières leçons de son art, & le jeune homme alla se perfectionner à Rome. L'ouvrage qui a le plus contribué à sa réputation, parce qu'il étoit placé dans un des endroits les plus fréquentés de Paris, faisoit l'ornement de la jonction de deux courtes rues élevées sur la culée du Pont-au-Change. Elles ont été détruites quand on a démoli les maisons qui couvroient ce pont, mais l'ouvrage de Guillain a été ménagé, & l'on peut croire qu'il sera placé un jour dans quelqu'endroit favorable à son exposition. Il représente Louis XIV, âgé de dix ans, monté sur un pied d'estal, entre Louis XIII son père, & Anne d'Autriche sa mère; une Renommée le couronne de lauriers. Ces figures en bronze, & grandes comme nature, se détachent sur un fond de marbre noir. Au dessous étoit un bas-relief, d'une bonne composition, mais d'un travail un peu sec, qui représentoit des esclaves & des trophées.

C'est de Guillain que sont les figures qui décorent le portail de Saint-Gervais, & celui des Feuillans de la rue Saint-Honoré; mais on distingue plus celles qui ornent le portail de la Sorbonne & celles des apôtres qui sont dans cette église. On estime, dans le chœur des moines qui desservent le couvent de *l'Ave-Maria*, le mausolée de Charlotte-Catherine de la Trémouille, veuve de Henri I, Prince de Condé: on y remarque le bon goût des ornemens, & des enfans en bronze qui tiennent des flambeaux.

Guillain vit instituer à Paris l'Académie royale de peinture & sculpture, & fut l'un des douze anciens

de cette inſtitution : ſes nombreux travaux lui procurèrent une fortune aſſez conſidérable. A une exacte probité, à une grande politeſſe, il uniſſoit beaucoup de courage. Paris manquoit encore de police, cette ville étoit infeſtée de voleurs; mais Guillain s'étoit rendu la terreur des perturbateurs de la sûreté publique. Il ne marchoit jamais la nuit ſans porter un fléau garni de chaînes qui ſe terminoient par des pointes d'acier : avec cette arme, maniée d'un bras vigoureux, il bravoit les malfaiteurs & leurs armes, & eut pluſieurs fois le plaiſir de ſauver des perſonnes attaquées. Sa réputation de valeur lui mérita d'être élu capitaine de ſon quartier; alors les bourgeois de Paris ſe gardoient eux-mêmes, uſage tombé depuis en déſuétude, mais qu'une conſtitution nouvelle vient de faire renouveller. Cet artiſte eſt mort en 1658, âgé de ſoixante & dix-ſept ans.

(18) JACQUES SARRASIN, né à Noyon en 1590, fut amené à Paris dès ſon enfance, & eut pour maître le père de Simon Guillain. Le deſir d'imiter les grands maîtres, lui fit entreprendre de bonne heure le voyage d'Italie, & il ne tarda pas à ſe diſtinguer entre les habiles artiſtes qui étoient alors à Rome. Le Cardinal Aldobrandin, neveu de Clément VIII, ſentit le mérite du ſtatuaire françois, & lui confia l'exécution de l'Atlas & du Polyphème qui ſoutiennent à Freſcati, le voiſinage des figures antiques, dont cette maiſon eſt décorée. Ce fut là que Sarraſin connut le Dominiquin & mérita ſon amitié. Ces deux artiſtes réunirent leurs talens pour faire en commun quelques ouvrages, entre leſquels on diſtingue deux termes en ſtuc. Notre

ſtatuaire eut à Rome le bon eſprit d'étudier beaucoup Michel-Ange, & de ſe rendre propre la ſcience & le génie de ce grand maître, ſans devenir ſon imitateur.

Il ne revint à Paris qu'après dix-huit ans d'abſence, & tous les ouvrages qu'il a faits aſſurent ſa réputation. Mais on diſtingue ſurtout les cariatides qui décorent le grand pavillon du vieux louvre, figures coloſſales & en même temps ſvelres & légères : le crucifix qui eſt placé à Saint-Jacques de la Boucherie; on en voit le modèle à l'Academie; le mauſolée de Henri de Bourbon, Prince de Condé; le grouppe de Romulus & Rémus à Verſailles; le grouppe de deux enfans & d'une chèvre placé à Marli; ces deux figures ſont un peu manierées, mais elles ſemblent de chair; le tombeau du Cardinal de Bérulle, aux Carmélites; ouvrage dans lequel l'auteur a vaincu la dureté du marbre. Sarraſin poſſédoit de grandes parties de l'art, l'élégance, & les graces, jointes à la ſévérité. Il fut en France pour la ſculpture, ce que Vouet fut pour la peinture, le chef d'une école féconde en artiſtes célèbres; entre leſquels on compte le Gros & Lerambert. Il eſt mort en 1660, âgé de ſoixante dix ans.

(19) FRANCOIS DU QUÉSNOI, bien plus connu ſous le nom de *François Flamand*, naquit à Bruxelles en 1594. Fils d'un ſculpteur, il reçut de ſon père les leçons de ſon art, & n'avoit pas encore quitté cette école, lorſqu'il fut chargé d'ouvrages publics pour ſa ville natale. La manière dont il s'en acquitta, lui mérita la protection de l'archiduc Albert, qui lui accorda une penſion pour faire le voyage d'Italie.

Arrivé à Rome, il crut ne pouvoir ſe preſcrire un meilleur plan d'étude, que celui de modeler les plus belles figures antiques. Mais il avoit à peine atteint l'âge de vingt-cinq ans, lorſque, par la mort de ſon bienfaiteur, il ſe vit obligé de travailler pour ſa ſubſiſtance, & de faire des ouvrages plus capables d'arrêter que d'avancer ſes progrès : telles étoient de petites figures en ivoire & en bois, & des têtes de Saints deſtinées à orner des reliquaires. Il étoit dans cette ſituation, lorſqu'il ſe lia avec le Pouſſin, infortuné comme lui, & comme lui, embrâſé de l'amour de l'art. Tous deux employoient le moins de temps qu'il leur étoit poſſible aux travaux qui les faiſoient vivre, & donnoient le reſte de leur temps à de ſavantes études. Le Flamand fit des modèles, & de petites figures en marbre qui furent admirées : &, ce qui eſt ſingulier, pendant que le Pouſſin cherchoit à porter dans ſes tableaux le ſtyle des ſtatues antiques ; le Flamand tâchoit de donner à la ſculpture l'aimable molleſſe des tableaux du Titien, & ce fut par l'étude de ce peintre qu'il ſurpaſſa tous les ſculpteurs dans l'art de traiter les enfans. Il ſe fit bientôt, pour cette partie de l'art, une grande réputation, & fut chargé de modeler les grouppes d'enfans qui accompagnent les colonnes du maître-autel de Saint-Pierre. Malgré les obligations qu'il eut aux tableaux du Titien, il ne négligea pas la nature, & l'on ſait qu'il fit un grand nombre d'études d'après les enfans de l'Albane.

L'envie, forcée de l'applaudir, ſe plaiſoit à répéter qu'il n'avoit de talent que dans un petit genre, & qu'il ſeroit incapable de réuſſir dans de grandes choſes.

(le Flamand) cet homme qui a vécu dans la misère, & que la calomnie poursuit après sa mort, étoit du caractère le plus doux, de la plus belle taille, du plus aimable commerce, & l'on ne pouvoit le connoître ni même le voir sans l'aimer. La tendresse qu'eurent pour lui le sage Poussin & l'Albane, cet Artiste qui avoit tant de pudeur, suffit à sa justification, & feroit l'apologie de ses mœurs, s'il ne l'avoit pas écrite dans la douce & vertueuse expression de ses chefs-d'œuvres.

(20) PHILIPPE BUYSTER, naquit à Bruxelles en 1595. » Il quitta sa patrie, dit Dandré Bardon, pour exercer » ses talens en France. Il donna des preuves de ca- » pacité dans la composition du tombeau du Cardinal » de la Rochefoucaud, à Sainte Geneviève, le joueur » de tambour de basque, le grouppe de deux satyres, » la déesse Flore, le Poëme satyrique, & plusieurs » autres figures qu'il fit pour le parc de Versaillest » Il est mort en 1688, âgé de quatre-vingt-treize ans.

(21) JEAN-LAURENT BERNINI, né à Naples en 1598, tint, pendant le dix-septième siècle, le sceptre de deux arts, la Sculpture & l'Architecture. Avec un génie facile, abondant, impétueux, il suivit plus ses caprices que les loix fondées par la sagesse des Artistes de l'antiquité; & s'il prêta un éclat à ces Arts, il faut convenir que c'étoit un éclat trompeur qui les menaçoit de leur décadence. Plus sa réputation fut grande & méritée, & plus devint dangereuse l'influence de ses défauts. La célébrité de son nom, la réalité de son

mérite devinrent des autorités puiſſantes pour ceux qui s'écartèrent de la ſimplicité, & l'on ne peut abandonner la ſimplicité, ſans s'éloigner de la route dans laquelle ſe trouve la véritable beauté, ſans ſe laiſſer tromper par des manières affectées que l'on prend pour elle.

Le Bernin, fils d'un Sculpteur, fut au nombre des enfans prodigieux : ſes premiers jeux furent des ouvrages de l'art; il en mania les inſtrumens en ſortant du berceau, & dès l'âge de huit ans, il fit une tête de Faune qui étonna les connoiſſeurs. Conduit à Rome par ſon père, il paſſoit à l'âge de dix ans les journées dans le Vatican, toujours occupé de l'étude des chefs-d'œuvre qu'il renferme, & fit dès lors une tête de marbre qui fut placée dans l'égliſe de Sainte Potentienne. Les Amateurs de l'art, croyoient voir s'élever un nouveau Michel-Ange; mais le Bernin n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de l'artiſte Florentin. Michel-Ange étonne, inſtruit, en même temps qu'il repouſſe en quelque ſorte par une auſtérité ſauvage : le Bernin plaît par des charmes ſéducteurs; mais il attire à lui pour égarer.

La protection du Cardinal Maffei, de la maiſon des Barberins, lui procura celle du pape Paul V; ſon mérite naiſſant fut accueilli par des récompenſes, & les récompenſes l'excitèrent à de nouveaux efforts. Après avoir fait les buſtes du cardinal Bellarmin, du neveu de Paul V, & de ce Pontife lui-même, il ſurprit même ceux qui attendoient de lui de grandes choſes, en mettant au jour, à l'âge de quinze ans, deux Statues de grandeur naturelle : l'une repréſentoit Saint Laurent, l'autre Énée qui enlève ſon père. A peine

étoit-il ſorti de l'enfance, & déja aucun Statuaire n'égaloit ſa réputation : auſſitôt après il l'augmenta par ſon David qui eſt compté entre ſes meilleurs ouvrages. Il l'a ſaiſi au moment où le jeune heros lance la pierre contre Goliath. On admira l'expreſſion dans les ſourcils froncés qui peignent l'indignation, dans le mouvement de la lèvre ſupérieure qui couvre l'inférieure : mais, dans la ſuite, des juges ſévères, éclairés par les conceptions les plus judicieuſes des anciens Grecs, ont blamé juſtement la baſſeſſe de cette expreſſion, qui conviendroit mieux à la figure d'un ſoldat, qu'à celle d'un héros. Le Bernin n'employa que ſix mois à cet ouvrage, & lui-même diſoit qu'il dévoroit le marbre. Quarante ans après, jettant les yeux ſur les productions de ſa première jeuneſſe, il s'écria triſtement : » Combien j'ai fait peu de progrès dans la Sculp» ture en un ſi grand nombre d'années ! »

Il n'avoit pas encore dix-huit ans, quand il fit pour le cardinal Borgheſe, à qui appartenoit ſon Enée & ſon David, le groupe d'Apollon & Daphné qu'il tailla dans un ſeul bloc de marbre. Le Dieu eſt près de ſaiſir ſon amante ; il n'en eſt éloigné que d'un demi-pied ; mais déja il l'a perdue & la métamorphoſe eſt commencée. Ce groupe fut regardé comme le chef-d'œuvre de la Sculpture moderne. C'étoit au moins, peut-être, le morceau le plus agréable qu'elle eût encore produit.

Le protecteur du Bernin, le cardinal Maffei, devint pape ſous le nom d'Urbain VIII, & le chargea de décorer cette partie de la baſilique de Saint Pierre qu'on nomme la confeſſion, entrepriſe que l'artiſte avoit déſirée dès ſon enfance. Il eut le plus grand

ſuccès, & pendant qu'on le combloit d'éloges, lui-même avouoit qu'il en devoit une grande partie au haſard, puiſque, dans un ſi grand eſpace, il n'étoit guere poſſible de prendre des meſures aſſez juſtes pour s'aſſurer d'avance de produire l'effet qu'on déſiroit.

Le génie du Bernin le portoit ſurtout aux compoſitions riches & magnifiques; il échouoit dans celles qui exigent de la ſageſſe. Il put ſuivre ſon impulſion dans le mauſolée d'Urbain VIII placé dans l'égliſe de Saint Pierre. » Dans une niche, dit M. D... paroît » un dais de marbre à quatre faces, ayant trois ordres » d'Architecture; au deſſus eſt une urne cinéraire. De » là s'élève un grand piédeſtal qui ſoutient la Statue » en bronze du Pape, aſſis ſur ſon trône, & en action » de donner la bénédiction. A gauche paroît la juſtice, » accompagnée de deux petits enfans : elle a les yeux » fixés ſur le Pape & ſemble plongée dans une douleur » profonde. A droite eſt la charité tenant un jeune » enfant qu'elle allaite : un autre eſt à côté, mais » plus grand, qui paroît déplorer la perte d'un auſſi » bon Pape. Au deſſus de l'urne, on voit la mort en » bronze; elle tient un grand livre, dans lequel elle » a coutume d'inſcrire avec ſa faulx les noms des Papes » morts. Elle ſemble écrire en lettres d'or ces mots : » URBANUS VIII, BARBERINUS PONT. MAX. Et pour » augmenter l'illuſion, l'Artiſte a mis ſur le feuillet » précédent une partie du nom de Grégoire V, prédé- » ceſſeur d'Urbain ».

Peu de temps avant la mort de ce Pontife, Louis XIII avoit fait offrir au Bernin une penſion de douze mille écus pour l'attirer en France; l'Artiſte fut retenu par les bienfaits d'Urbain, & par ſon goût

pour le ſéjour de Rome. Mais il ne réſiſta point en 1665 à l'invitation de Louis XIV, qui, trop peu ſenſible aux talens de Perrault, crut que le Bernin ſeul étoit capable de donner au château du Louvre une nobleſſe digne de la majeſté du Monarque. » L'artiſte fut conduit à Paris, dit Voltaire, en homme » qui venoit honorer la France. Il reçut, outre cinq » louis par jour pendant huit mois qu'il y reſta, un » préſent de cinquante mille écus, avec une penſion » de deux mille écus, & une de cinq cent pour ſon » fils ». Le fruit que le Monarque recueillit de tant de dépenſes fut un deſſin pour la façade du Louvre; projet plus brillant par les écarts de l'imagination que par des beautés ſolides, qui auroit exigé des dépenſes exceſſives, & qui ne fut pas exécuté.

Mais le Bernin, pendant ſon ſéjour en France, étonna les Sculpteurs par ſa hardieſſe; il exécuta le buſte de Louis XIV ſur le marbre, ſans avoir fait aucun modèle, & ſans autres préparatifs que quelques légers deſſins qu'il avoit relevés de paſtels. De retour en Italie, empreſſé de témoigner au Roi ſa reconnoiſſance, il tailla dans un ſeul bloc de marbre, le plus grand qui ſoit connu juſqu'à ce jour, la Statue équeſtre de ce Prince. Ce morceau n'a guere de remarquable que ſa grandeur coloſſale. Carle Maratte qui le vit à Rome, dit : » Voilà une figure qui ne » fera pas d'enfans », voulant faire entendre qu'on ne s'empreſſeroit pas de l'imiter. Tous les autres Italiens admirerent, car le Bernin avoit du crédit. Comme il n'en avoit point en France, elle fut généralement trouvée fort médiocre. Louis XIV chargea Girardon de changer les traits de la tête, & de répréſenter des

des flammes ſous les pieds du cheval, pour faire de ce morçeau le dévouement de Curtius.

Le Bernin continua d'être plus heureux en Italie. Entre les anges dont il fit les modèles pour orner le pont Saint-Ange, il en exécuta deux de ſa main : mais Clément IX ne voulut pas que des ouvrages qui lui ſembloient ſi précieux fuſſent expoſés aux injures de l'air, il les fit remplacer par des copies & donna les originaux au Cardinal ſon neveu. Le Bernin fit encore pour le même pont un autre ange tenant en main l'inſcription de la croix. » Vous voulez donc abſolu-» ment, lui dit obligeamment le Pontife, me faire faire » encore les frais d'une copie » ?

Il ſeroit trop long de détailler les ouvrages de ſculpture de cet Artiſte fécond. On célèbre ſur tout ſa Sainte Bibiane & ſa Sainte Thérèſe, en qui l'exſtaſe de l'amour divin reſſemble trop à celui d'une volupté profane. Ses principaux ouvrages d'architecture ſont le baldaquin & la confeſſion de Saint-Pierre, la chaire de la même égliſe, & la fontaine de la place Navonne. Au milieu des occupations dont on croyoit qu'il eût dû être accablé, il trouvoit le temps de ſe récréer par la peinture, & l'on connoît près de cent cinquante tableaux de ſa main. Cet Artiſte, laborieux juſqu'aux derniers inſtans de ſa vie, eſt mort en 1680, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Comme architecte, il s'éleva trop au deſſus des régles, il ſe livra trop à l'impétuoſité de ſon imagination, & ſes fantaiſies toujours ingénieuſes, toujours magnifiques, ne furent pas toujours approuvées par le goût. On reconnoît que ſes licences ſont agréables,

ami : mais en ſe conſacrant à cet art, il l'enviſagea ſouvent en peintre, ce que l'on peut attribuer à ſa première éducation. Les uns l'on loué d'avoir procuré à la ſculpture une nouvelle richeſſe ; les autres l'ont blamé d'avoir excédé les limites dans leſquelles elle doit ſe tenir renfermée. A l'âge de vingt ans, il fut conduit à Mantoue où il étudia, dans le palais du T, les peintures de Jules Romain : on y voit des reflets de l'antique, mais il auroit été plus utile à l'Algarde de pouvoir, dès-lors, étudier l'antique lui-même ; ne pouvant le voir en grand, il ne négligea pas du moins de le voir en petit & de deſſiner ou modèler d'après les médailles, les pierres gravées ou les bronzes qui ornoient la galerie des Ducs de Mantoue. Il étoit en même temps au ſervice du Duc, pour lequel il travailloit en ivoire, ou faiſoit de petits modèles de figures ou d'ornemens deſtinés à être exécutés en bronze ou en argent.

De ſemblables travaux étoient plutôt capables de lui faire contracter une petite manière que de le conduire au grand ; il alla enfin à Rome, aux frais du Duc, à l'âge de vingt-trois ans, & fut quelque temps occupé à reſtaurer des antiques pour le Cardinal Ludoviſi. Il devint l'ami du Dominiquin, qui lui procura les deux premiers grands ouvrages qui aient été produits par ſon ciſeau. C'étoient deux figures en ſtuc, plus grandes que nature. L'une repréſente Saint-Jean ; l'autre, qui commença la réputation de l'artiſte, eſt une Magdelène. Cependant il reſta encore ſans occupations dignes de ſon talent, obligé pour vivre de vendre ſon temps à des orfévres, & de modeler pour eux des figures d'enfans, des ornemens

& des crucifix. Ses travaux les plus remarquables étoient des reſtaurations d'antiques, & l'on ſe reſſouviendra long-temps à Rome de ſon talent en ce genre. Il y fit les parties qui manquoient à l'Hercule du Palais Véroſpi : on retrouva dans la ſuite les parties antiques, mais celles qui étoient l'ouvrage de l'Algarde, parurent encore ſi belles malgré la comparaiſon, qu'on prit le parti de les reſpecter : on ſe contenta de placer auprès de la ſtatue, celles qu'on avoit recouvrées.

Comme l'envie ſe plaît à faire un tort aux artiſtes des occaſions qui leur ont manqué, & qu'on leur reproche de n'avoir pas le talent qu'on ne leur a pas fourni le moyen d'exercer, on prétendit que l'Algarde, tout habile qu'il étoit à modeler, ne ſeroit plus le même ſi on lui confioit quelque grand ouvrage en marbre. Il fit enfin pour la ſacriſtie des prêtres de l'Oratoire, la figure de Saint-Philippe de Néri, & il prouva que, dans ſon habileté à tailler le marbre, il ne le cédoit point à ſes rivaux. Il prouva bien plus, en faiſant bientôt après pour l'égliſe des Barnabites de Bologne, le grouppe de la décolation de Saint-Paul ; c'eſt qu'il n'avoit point de ſupérieur dans l'art de la compoſition, dans la beauté de l'expreſſion & du caractère. On admira l'expreſſion pathétique de la figure du ſaint ; on admira plus encore la figure du bourreau. Et il en faut convenir, les modernes ont plus complettement réuſſi dans ces ſortes de figures que dans celles de héros ou de créatures céleſtes, & c'eſt en quoi ils ſe montrent ſurtout inférieurs aux anciens mais il faut peut-être moins accuſer le génie des modernes, que les modèles vivans dont ils peuvent diſ-

poſer. Ils ne font leurs études que d'après des hommes groſſiers; ils ne peuvent même ſe les procurer à leur choix; & les Grecs avoient des occaſions fréquentes de voir s'exercer ſans vêtemens une jeuneſſe choiſie.

L'Algarde entreprit enſuite le tombeau de Léon XI, placé dans l'égliſe de St. Pierre, & fit bientôt après, pour cette même égliſe, le plus célèbre de ſes ouvrages : c'eſt ce fameux bas-relief d'Attila, où ce conquérant féroce eſt repréſenté s'éloignant de Rome & prenant la fuite, effrayé de l'apparition menaçante des Saints Apôtres Pierre & Paul. Cet ouvrage a trente-deux pieds de haut ſur dix-huit de large. Les figures du devant ſont entiérement de relief, & la dégradation perſpective, eſt de cinq pieds effectifs de profondeur. Les figures du premier plan ont près de quatorze pieds de proportion. « Le roi des Huns, dit » Dandré Bardon, iſolé dans ſa partie ſupérieure, eſt » ſoutenu dans ſon ſaillant par un grouppe de figures » ſi artiſtement dégradées, qu'elles vont inſenſiblement ſe confondre dans le fond. Saint-Léon paroît » ſur le ſecond ſite du bas-relief. Ces deux figures » ſont liées par la médiation d'un page qu'elles couvrent d'une large demi-teinte, propre à relever » leur éclat & leur ſaillant. Saint-Pierre & Saint-Paul planent dans les airs : ils ſont traités d'un » relief aſſorti à leur ſituation. Une douce ſaillie » leur prête tout à la fois la légereté qui leur convient & la conſiſtance néceſſaire au ſoutien du reſte » de la compoſition, avec laquelle ils ſont grouppés » par l'entremiſe des nuages. Les fineſſes & la fierté » des travaux ſont partout ménagées, en proportion » du caractère & de la place des figures. Tout y

» concourt à la vérité des effets, & à la peinture » énergique de la ſurpriſe d'Attila, menacé par Saint- » Léon de l'indignation des deux Apôtres, s'il exé- » cute le projet de venir ſaccager Rome ».

Des hommes dont leur mérite dans les arts donne un grand poids à leur jugement, n'héſitent pas à préférer ce bas-relief à tous ceux de l'antiquité, & ils s'en ſervent même, comme d'un exemple frappant, pour critiquer la pratique des anciens dans leurs compoſitions en ce genre. D'autres juges non moins impoſans, regardent ce qui fait l'admiration des premiers, comme un brillant défaut, & comme une infraction des loix qu'impoſe la nature du genre lui-même. Les uns & les autres s'appuyent ſur des raiſonnemens au moins très-ſpécieux.

Le même artiſte a fait la ſtatue en bronze du pape Innocent X. La fonte manqua : le ſtatuaire paroiſſoit inconſolable; mais le pontife lui rendit le courage par une riche récompenſe, & par la décoration de l'ordre de Chriſt. L'Algarde recommença la fonte, elle réuſſit, & c'eſt la plus belle ſtatue de pape que l'on voye à Rome. Après un accident bien moins conſidérable, on ſe plut à raſſembler les dégoûts ſur un artiſte qui vit encore : M. Falconet ne ſe laiſſa point abbatre par les menées de ſes ennemis; il répara les défauts de la première fonte par une ſeconde fonte partielle, qui termina la belle ſtatue équeſtre de Pierre I.

Nous ne citerons plus des ouvrages de l'Algarde que ſon Chriſt en croix qui a été multiplié par un grand nombre de ſculpteurs, & qu'on nomme le crucifix de l'Algarde. Cet artiſte s'eſt auſſi diſtingué dans

l'architecture, & a gravé quelques planches à l'eau-forte. Il eſt mort en 1654, âgé de cinquante-deux ans. Le grand nombre de ſes ouvrages rend témoignage à ſa facilité. Cette facilité eſt d'autant plus étonnante, qu'il avoit trente-huit ans lorſqu'il fit ſon Saint-Philippe de Néri, le premier morceau où il ait eu occaſion de travailler le marbre en grand. On lui a reproché d'avoir un peu trop marqué le ſoin recherché qu'il donnoit à ſes têtes, & d'avoir été quelquefois maniéré dans ſes draperies.

Ecoutons, ſur cet artiſte, le ſévère jugement de » Mengs. « L'Algarde commença, dit-il, à introduire » dans la ſculpture le ſtyle que les peintres de ſon » temps avoient déjà adopté : c'eſt-à-dire qu'il cher- » cha à ſe ſervir dans ſon art de la même imitation » qu'on employe dans la peinture, qui conſiſte à » chercher les effets du clair-obſcur, à aggrandir » certaines parties propres à frapper la vue ; en un » mot à ſortir des limites de la ſculpture, dont l'objet » eſt d'imiter les formes de la nature, & non les » apparences des objets ; partie qui appartient à la » peinture : c'eſt de cette façon qu'il introduiſit le » ſtyle maniéré ».

(23) François Anguier, né dans la ville d'Eu, en Normandie, en 1604, fut placé à Paris dans l'école de Simon Guillain, & fit des progrès rapides ſous ce maître habile qu'il ſurpaſſa. Sa fortune ne lui permettoit pas de faire le voyage d'Italie ; mais ayant eu occaſion d'exercer ſes talens en Angleterre, il fit aſſez d'épargnes ſur le prix de ſes ouvrages, pour aller perfectionner ſes études à Rome. Il y mérita

l'amitié reſpectable du Pouſſin. De retour à Paris, il fut encouragé par les bienfaits de Louis XIII, qui lui donna un logement au Louvre, & la garde de ſon cabinet des antiques. Quand l'académie royale fut inſtituée, il reſta, par modeſtie, dans la claſſe des maîtres.

Il eſt, dit Dandré Bardon, un des premiers ſculpteurs François qui aient donné le ſentiment à la pierre. Paris renferme un grand nombre d'ouvrages de cet artiſte qui conſervent l'eſtime des connoiſſeurs. On diſtingue ſurtout à l'Oratoire le tombeau du cardinal de Bérulle, celui des de Thou dans l'égliſe de St. André-des-Arcs, & le crucifix en marbre du maître-autel de la Sorbonne. Mais le plus grand, le plus conſidérable de ſes ouvrages, monument impoſant par l'effet qu'il produit, & très-eſtimable par la manière dont il eſt traité, eſt le ſuperbe mauſolée érigé dans l'égliſe des religieuſes de Sainte-Marie, à Moulins, au dernier duc de Montmorency décapité à Toulouſe. « Sur un ſarcophage, dit M. D..., le » duc eſt repréſenté à moitié couché, & appuyé ſur le » coude, portant une main ſur ſon caſque, & de » l'autre tenant ſon épée; la ducheſſe, ſon épouſe, » Marie-Félix des Urſins, qui lui a fait conſtruire » ce tombeau, eſt à ſes pieds, voilée & en mante. » Sur les côtés du ſarcophage ſont deux figures aſſiſes, » dont l'une repréſente la Valeur déſignée par Her- » cule, & l'autre la Libéralité. Un portique formé » de quatre colonnes, dont deux ſoutiennent un » fronton, enrichit ce tombeau. Dans les entre-col- » lonnemens on voit les figures de la Nobleſſe & » de la Piété. Au milieu eſt une urne cinéraire, en-

» tourée de feſtons. Deux autres anges plus grands, » mais qui ne ſont pas de la main d'Anguier, accom- » pagnent les armes de Montmorency, placées au- » deſſus du fronton ».

On voit encore du même artiſte, dans l'égliſe des Céleſtins, la pyramide de la maiſon de Longueville, accompagnée de ſtatues & de bas-reliefs, & le mauſolée de Henri Chabot, duc de Rohan. On pourroit reprocher à François une manière un peu ronde & peſante. Il eſt mort à Paris en 1699, âgé de quatre-vingt quinze ans.

(24) GILES GUÉRIN, né à Paris en 1606, avoit peu de génie, peu de caractère, & ne réparoit pas ces défauts naturels par cette perfection d'étude qui a élevé des artiſtes peu favoriſés de la nature, bien au-deſſus de la médiocrité. Si nous faiſons ici mention de lui, c'eſt qu'il tailloit le marbre avec beaucoup d'intelligence, &, comme l'obſerve Dandré Bardon, cette partie qui ne tient qu'au métier, étoit alors fort eſtimée, parce qu'elle étoit encore peu commune. On voit de lui à Verſailles, dans les bains d'Apollon, un grouppe de chevaux qu'une penſée triviale fait admirer du vulgaire, mais qui n'eſt point eſtimé des connoiſſeurs, & qui relève à leurs yeux le mérite du beau grouppe des frères Marſy. Il a fait auſſi, dans le même parc, une figure peu remarquable repréſentant l'Afrique, & à Paris, dans l'égliſe de Saint-Sauveur, la réſurrection. Il eſt mort en 1678, âgé de ſoixante & douze ans.

(25) JEAN THEODON, ſculpteur françois, a peu

travaillé pour ſa patrie. Nous n'avons pu apprendre en quelle année, ni dans quelle ville il avoit pris naiſſance. On prétend que quelques dégoûts qu'il éprouva en France de la part de ſes confrères, l'engagèrent à porter ſes talens à Rome. Il eſt vraiſemblable qu'il connoiſſoit déjà cette patrie des arts, & qu'il y avoit fait ſes premières études. Ses talens y furent eſtimés, & il eut l'honneur d'avoir le Bernin pour émule, lorſqu'il y fit la belle figure de Saint-Jean-de-Latran. Ce n'étoit pas une foible gloire d'être jugé digne, par les Italiens eux-mêmes, d'entrer en combat d'émulation avec un artiſte qui, ſuivant eux, n'avoit point alors d'égal.

La France artiſte remporta encore à Rome un nouveau triomphe. Les Jéſuites voulurent décorer de deux grouppes, compoſés chacun de cinq figures, l'autel de Saint-Ignace qu'ils faiſoient élever dans l'égliſe du Jéſus. Ils proposèrent ces ouvrages au concours les plus célèbres ſculpteurs d'Italie ſe préſentèrent dans la lice, & deux François obtinrent la palme; l'un étoit le Gros, & l'autre Théodon, alors ſculpteur de la fabrique de Saint-Pierre. Leurs deux grouppes ſont cités entre les chefs-d'œuvre de la Rome moderne. Celui de Théodon repréſente la foi qui foudroye l'idolatrie, exprimée par une figure de femme qui ſe termine en ſerpent : près d'elle eſt un roi du Japon qui ſe ſoumet à la foi chrétienne.

Il a fait, pour le Mont-de-Piété, un bas-relief repréſentant les enfans de Jacob, accuſés du vol d'une coupe d'or, & amenés devant Joſeph, leur frère. Il a auſſi orné d'un bas-relief le tombeau de la fameuſe Chriſtine, reine de Suéde.

On voit de lui à Verſailles deux termes, celui de l'été & celui de l'hiver, & à Paris, dans la ſalle des antiques, une figure en marbre. C'eſt lui qui a commencé le grouppe d'Arrie & Pœtus qui eſt placé aux Tuilleries, & qui étoit reſté imparfait à Rome. Il a été terminé par le Pautre. On peut croire que, s'il l'avoit fini lui-même, il y auroit laiſſé moins de peſanteur. Il eſt mort à Paris vers 1680.

(26) MICHEL ANGUIER, frère de François, naquit à Eu en 1612. Il reçut dans ſa ville natale les premières leçons de ſon art, & fit, dès l'âge de quinze ans, quelques ouvrages pour les Jéſuites de cette ville. Il entra enſuite à Paris dans l'école de Guillain, aida ce maître dans quelques travaux, & par ſon extrême frugalité, il ſe ménagea quelques épargnes pour faire le voyage de Rome. Il y trouva, dans l'attelier de l'Algarde, les mêmes avantages que dans celui de Guillain, des leçons & des travaux payés. Il fit, d'après les modèles & ſous les yeux de ce célèbre maître, pluſieurs bas-reliefs : il fut chargé de quelques ouvrages ſubalternes pour l'égliſe de St. Pierre & pour les palais de pluſieurs cardinaux. Ces occupations ſuffiſoient à ſa ſubſiſtance, & lui laiſſoient le loiſir d'étudier les plus beaux monumens de l'antiquité.

Après dix ans d'études, il revint à Paris en 1651, y trouva la guerre civile, & auroit langui dans la misère, ſi ſon frère, chargé alors de faire le tombeau du duc de Montmorency, & quelques autres ouvrages pour les religieuſes de Ste. Marie de Moulins, ne lui avoit pas donné de l'occupation. Il fit dans

la même année le modèle de la ſtatue de Louis XIII, qui fut jetté en bronze à Narbonne.

Cet ouvrage, envoyé en province, devoit peu contribuer à ſa réputation : mais il eut occaſion, l'année ſuivante, de faire connoître ſon talent, par les douze figures en bronze poſées ſur le tabernacle de l'Inſtitution. On en admira le tour fin & agréable. Enfin après deux ans de ſéjour en France, il fut chargé de travaux conſidérables. Il décora, dans le vieux Louvre, l'appartement de la reine Anne d'Autriche, orné des peintures du Romanelli. » La ſculp-» ture de la première pièce, qu'il entreprit en 1653, » conſiſte en huit grands termes, au milieu deſ-» quels ſont placés les élémens en quatre médail-» lons. Les parties les plus étroites du plafond ſont » occupées par quatre ſatyres mâles & femelles, d'une » grande beauté, emblêmes des ſaiſons. Le haut » de la voute fait voir l'année & les heures du » jour, élégamment traités en bas-reliefs feints de » bronze.

» Dans la ſeconde pièce, des figures de fleuves » déſignent la Scène, le Rhône, la Garonne & la » Loire. Les quatre renommées, placées aux extré-» mités du plafond, portent les armes du roi & » de la reine; elles ſont belles, ſvelres, & d'un très-» beau caractère. Deux bas-reliefs, feints de bronze, » repréſentant la France & la Navarre, ornent » le haut de la voute.

» Les angles du plafond de la troiſième pièce » offrent des renommées & des génies; ils grouppent » avec des trophées & des monumens élevés à l'im-» mortalité. Douze petits amours portent une guirlande

» autour du grand morceau de peinture qui forme » le milieu de cette pièce. Dans le cabinet ſont des » vertus & huit petits génies dont chacun tient une » fleur de lys ».

La magnificence royale du ſurintendant Fouquet, & le luxe de quelques particuliers donnèrent pendant quelques années de l'occupation à notre artiſte, qui fut enſuite chargé par la reine Anne d'Autriche, de la plus grande partie des ſculptures du Val de Grace. La nativité en marbre qu'il plaça ſur l'autel, eſt regardée comme le plus beau grouppe qui ſoit ſorti de ſa main. Il décora de ſeize figures de femmes l'intérieur de ce ſuperbe temple. On lui reproche d'avoir trop multiplié les ornemens de la voute.

Il fit un mélange de la ronde boſſe & du bas-relief dans le morceau qu'il exécuta, encore par ordre d'Anne d'Autriche, pour le grand-autel de St. Denis de la Chartre. Le ſujet eſt Notre-Seigneur venant communier lui-même dans la priſon ou Chartre, Saint-Denis & ſes compagnons. L'artiſte s'eſt ménagé un effet piquant, en ſuppoſant la priſon de forme circulaire, & faiſant tomber la lumiere d'en-haut. On eſtime auſſi de lui le tombeau du maréchal de Souvré, à Saint-Jean-de-Latran, & le crucifix qu'il fit pour le cimetiere de St. Roch, & qui eſt aujourd'hui placé dans la chapelle du Calvaire. La décoration de cette chapelle eſt l'ouvrage de M. Falconet. Les derniers travaux d'Anguier, qui couronnerent ſa réputation, furent les ſtatues & les bas-reliefs de la porte St. Denis. La ſtatue de la Hollande & celle du Rhin, ont été faites ſur les deſſins de Lebrun, qui voulant ſe réſerver la gloire de tous les travaux faits

pour Louis XIV, laiſſoit rarement aux plus habiles artiſtes la liberté de ſe livrer à leur génie.

Michel Anguier eſt mort à Paris, en 1686, âgé de ſoixante & quatorze ans.

(27) Louis Lérambert, né à Paris en 1614, entra d'abord dans l'école du Vouet, & y reçut les principes du deſſin; mais le goût qu'il conçut pour la ſculpture le fit paſſer dans l'attelier de Sarrazin. Elève des arts, il étoit en même temps courtiſan. Fils du garde des antiques de Louis XIII, & filleul de ce roi, il avoit auprès de lui un accès, qu'il conſerva dans la ſuite auprès de ſon ſucceſſeur. Au talent de la ſculpture, il joignoit des talens agréables; il étoit muſicien, il faiſoit des vers, & danſoit aſſez bien pour tenir place dans les ballets de la Cour: il plaiſoit par la gaieté de ſon imagination, par la vivacité de ſes réparties. Avec des talens moins variés, il auroit peut-être laiſſé un nom plus célèbre, mais il auroit éprouvé moins d'agrémens pendant ſa vie.

Les premiers ouvrages dont il fut chargé ne devoient pas le conduire au grand: c'étoient des buſtes & des médaillons repréſentant les portraits des perſonnes les plus diſtinguées de la cour & de la ville. On s'immortaliſe rarement par de ſemblables travaux, mais on plaît à ſes contemporains.

Il obtint enfin une entrepriſe plus conſidérable, celle du tombeau du marquis de Dampierre placé dans la paroiſſe de ce ſeigneur, à trois lieues de Gien. Auteur des ſculptures, il le fut auſſi de l'épitaphe, & la fit en vers.

Il exécuta pour Verſailles les figures en marbre

de Pan, d'un faune, d'une hamadryade danſante, d'une nymphe jouant du tambour de baſque. Ces figures placées autour du baſſin d'Apollon, en furent retirées dans la ſuite, parce qu'elles n'étoient que de pierre, & tranſportées au jardin du palais-royal d'où elles ont été encore déplacées. Elles étoient dégradées par le temps, mais on eſtimoit ſurtout l'hamadryade, qui plaiſoit par un expreſſion de gaiété & par la légéreté de ſa draperie. Il fit encore, pour la terraſſe près de l'orangerie, deux ſphinx en marbre blanc, montés par des enfans de bronze jouant avec des guirlandes, & quatre grouppes de trois enfans dans l'allée d'eau qui deſcend à la fontaine du dragon. Ces grouppes plurent tellement à Louvois, qu'il voulut qu'ils fuſſent jettés en bronze.

Lérambert avec du mérite n'eſt pas capable de tenir un rang entre les grands artiſtes; mais, dit Dandré Bardon, ſes ouvrages préſentent beaucoup de goût, de vérité & une bonne manière. Il eſt mort à Paris en 1670, âgé de cinquante ſix ans. Il eſt utile aux artiſtes d'avoir des manières polies, de l'eſprit, & même un eſprit très-cultivé; mais il eſt bien difficile qu'ils ne perdent pas du côté de l'art, quand ils veulent, ainſi que Lérambert, faire profeſſion de courtiſans & de beaux-eſprits.

(28) Pierre-Paul Puget, peintre, architecte & ſculpteur, naquit à Marſeille en 1622. Son père qui étoit ſculpteur & architecte, ne s'eſt fait de réputation ni dans l'un ni dans l'autre de ces arts. Il contribua peu à la première éducation de ſon fils, & le plaça, dès l'âge de quatorze ans, chez un ſculpteur médiocre,

qui étoit en même temps conſtructeur de galères, & que ſon élève eut bientôt ſurpaſſé. L'éléve engagea le maître à lui confier la conſtruction & la ſculpture d'un bâtiment, & ce fut le meilleur ouvrage qui eût paſſé ſous le nom de cet artiſte obſcur.

Le Puget étoit peut-être dès lors le premier artiſte de Marſeille : mais ſon génie lui apprenoit qu'il ſavoit encore à peine les premiers élémens de l'art, & que c'étoit en Italie que les myſtères lui en ſeroient dévoilés : il entendoit nommer les habiles maîtres de cette contrée, & il brûloit de voir leurs ouvrages & de recevoir les leçons de ceux qui vivoient encore. Il partit ſans calculer ſes moyens, & arrivé à Florence, à l'âge de quinze ans, il ſe trouva ſans argent, ſans amis, ſans reſſources, demandant de l'ouvrage à des artiſtes qui ne lui répondoient qu'avec mépris. Il parvint enfin à être employé par un ſculpteur en bois qui lui confia d'abord quelques ouvrages de peu d'importance, & qui bientôt après reconnoiſſant ſon maître dans le compagnon qu'il ſoudoioit, lui abandonna la compoſition de ſes ouvrages les plus conſidérables. Il perdit un an entier dans ces occupations peu dignes de lui, & paſſa enſuite à Rome, où quelques deſſins qu'il fit voir à Pietre de Cortone lui méritèrent l'eſtime & l'amitié de ce maître. Alors il ſe conſacra principalement à la peinture, prit pour modèles les ouvrages du Cortone, & les imita de ſi près que les ſiens lui furent pluſieurs fois attribués. Que ne ſeroit pas devenu le Puget ſi, puiſant la ſcience de l'art dans une ſource plus pure, il avoit employé le même temps à ſonder, à pénétrer les principes des artiſtes de la Grece, à étudier profondément

dément ceux de leurs chefs-d'œuvre qui ont échappé à la deſtruction? Les modernes n'auroient pas eu de ſtatuaires qu'ils euſſent pu oppoſer au Puget. Mais on peut dire auſſi que les artiſtes qui n'ont pas été entièrement contrariés par les circonſtances, ſont devenus à peu-près ce qu'ils devoient être. Puiſque le Puget, à Rome, imita plutôt le Cortone que l'antique & Raphaël, c'eſt que ſon penchant l'entraînoit à cette imitation.

Après ſix ans de ſéjour en Italie, il revint à Marſeille & fut mandé à Toulon par le duc de Brezé, amiral de France, qui le chargea de faire le modèle du plus beau vaiſſeau qu'il pût imaginer. Il paſſa quelques années dans ſa patrie, & retourna à Rome où il ne s'occupa que de la peinture & du deſſin des principales beautés de cette ville : il ne revint à Marſeille qu'en 1653, & eut une maladie dangereuſe, après laquelle on lui conſeilla d'abandonner le pinceau, & de ſe faire des occupations plus proportionnées à ſes forces corporelles qui exigeoient de l'exercice. Dès lors il ſe livra tout entier à l'architecture & à la ſculpture. Il auroit été perdu dans la foule des peintres qui ont eu du talent ſans avoir le premier des talens; la maladie qui menaça ſes jours fut la cauſe de ſa gloire.

On dût prévoir le grand nom qu'il ſe feroit dans la ſculpture, quand, pour coup d'eſſai, il produiſit les deux termes colloſſaux qui ſoutiennent, à Toulon, le balcon de l'hôtel-de-ville : ouvrages que leur beauté auroit fait tranſporter à Verſailles, comme Louis XIV l'avoit ordonné ſur le rapport du marquis de Sei-

gnelay, s'ils n'avoient pas été compoſés de pluſieurs pièces.

Il fut attiré à Paris par un amateur, pour lequel il fit au château de Vaudreuil, en Normandie, une figure & un grouppe en pierre, dans la proportion de huit pieds : l'une repréſentant Hercule, l'autre la terre qui couronne Janus. Le Pautre les vit, il en parla à Fouquet, & le ſurintendant voulut être des premiers à occuper l'habile ſtatuaire. Il le chargea d'aller choiſir lui-même à Gênes les plus beaux marbres pour les ouvrages qu'il lui demandoit. Puget partit, s'acquitta de ſa commiſſion, & pendant qu'il veilloit à l'embarquement des marbres, il fit l'Hercule Gaulois aujourd'hui placé dans les jardins de Sceaux. Il alloit repaſſer en France, quand il apprit la diſgrace de Fouquet. On lui propoſoit à Gênes des ouvrages importans : il y reſta, & fit pour l'égliſe de Notre-Dame de Carignan un St. Sébaſtien, & un bienheureux Alexandre Saoli, ſtatues en marbre de treize pieds de haut. Bientôt après il exécuta, pour le duc de Mantoue, un bas-relief repréſentant l'Aſſomption. Lebrun, qui venoit en France, ſe détourna de ſa route pour voir cet ouvrage & l'admira. Il en parla à Colbert, qui engagea le roi à rappeller le Puget en France, avec le titre de ſculpteur & directeur des ouvrages concernant les ornemens des vaiſſeaux, & une penſion de douze cents écus.

Pendant que le Puget étoit à Gênes, un noble lui demanda une ſtatue ſans convenir du prix. La ſtatue fut terminée, ce noble l'admira, mais il crut pouvoir diſputer pour la ſomme que l'artiſte en demandoit. Puget, ſans perdre le temps à conteſter,

briſa la ſtatue, & adreſſant la parole au Genois : « je ſuis plus noble que vous, lui dit-il, car je ſais » dédaigner le prix de mon travail, & vous n'avez » pas la nobleſſe d'employer votre argent à acquérir » une belle choſe ».

Il ſe délaſſoit à Toulon de ſes travaux pour la marine, en ébauchant le grouppe d'Alexandre & Diogène qui ne fut terminé que longtemps après. Pluſieurs blocs de marbre de Gênes devoient être embarqués pour le Havre-de-Grace ; il en obtint trois de Colbert, & de l'un d'eux, il fit ſa célèbre ſtatue de Milon, placée dans le parc de Verſailles, & qui aſſure ſa réputation. L'expreſſion de douleur, de force & de réſiſtance y eſt ſenſible dans tous les membres. Par tout le marbre a perdu l'apparence de ſa dureté & pris la ſoupleſſe de la chair. Ce morceau, le chef-d'œuvre de ſon auteur, & l'un des plus beaux ouvrages qu'ait produit le ciſeau des modernes, ne le céderoit pas même au Laocoon antique ſi les formes avoient la même pureté. Puget ne pouvoit trouver aucun modèle aſſez intelligent, aſſez ſenſible, pour poſer le pied ſouffrant de l'Athlete ; il le poſa lui-même en mettant dans cette partie toute l'expreſſion qu'il avoit dans ſon ame, ſe fit mouler le pied, & travailla ſon marbre d'après ce modèle.

Eloigné de Paris, il étoit étranger aux cabales des artiſtes, & ceux-ci avoient intérêt de ne pas expoſer ſes talens dans le plus grand jour. Auſſi parvinrent-ils à faire placer ſon chef-d'œuvre dans un endroit détourné du parc. Mais Louis XIV, qui ſavoit quelquefois pénétrer & déconcerter les petites manœuvres de l'envie, ordonna de le placer à l'entrée de l'allée royale. Il deſira

que l'auteur s'occupât d'un ouvrage correſpondant, & Puget fit le grouppe d'Andromède délivrée par Perſée. Le roi préféra ce grouppe au Milon, jugement qui ne fut pas confirmé par l'auteur, & que n'a pas ratifié la poſtérité. La beauté, la nobleſſe héroïque & par conſéquent idéale, étoit néceſſaire dans ce morceau, & on ne la trouve pas dans la figure de Perſée: loin d'être un héros, fils de Jupiter, & ſupérieur à la nature humaine, il n'eſt pas même un jeune homme d'une beauté remarquable. L'Andromède a une tête plus agréable que belle : mais le Puget ſeul pouvoit exprimer la délicateſſe, la morbidezze des chairs qu'on ne peut trop admirer dans cette figure charmante. Elle ſemble trop petite par comparaiſon à celle de Perſée: l'auteur s'excuſoit ſur la maladreſſe d'un artiſte à qui il en avoit confié l'ébauche, & qui avoit gâté le marbre.

Cet ouvrage avoit été préſenté au roi par le fils du ſtatuaire; il vint lui-même à la cour en 1688, fut touché de l'accueil du monarque & peu ſatisfait du prix que les miniſtres mirent à ſes travaux. Il ne reſta que ſept à huit mois éloigné de ſon pays & ne conſentit à recevoir la viſite d'aucun artiſte. Il ne pouvoit ignorer que quelques uns ne rendoient pas juſtice à ſes talens, & il les enveloppa tous dans ſa haine. Coyſevox vint un jour dans ſon attelier ſans lui être connu & conduit par un ami commun : mais cet ami eut l'imprudence de le nommer, & le Puget prenant auſſitôt l'artiſte par les épaules, le fit ſortir en lui diſant: » eh quoi ! Monſieur Coyſevox, un habile » homme comme vous vient voir travailler un ignorant » comme moi ! »

On lui offroit des ouvrages à Verſailles : mais Le-

brun abuſant de ſa réputation & de ſa qualité de premier peintre, s'obſtinoit à fournir les deſſins des travaux demandés par le roi, & à paroître les diriger. Le Puget ne voulut pas fléchir ſous le deſpote des arts, & s'empreſſa de quitter un pays où le génie lui-même étoit enchaîné.

Ce fut après ſon retour qu'il termina ſon bas-relief d'Alexandre devant Diogène. Il l'envoya à Paris ; mais cet ouvrage n'y fut pas goûté, on ne lui aſſigna pas de place & il reſta négligé dans la ſalle des antiques. On y trouve de l'incorrection, trop peu de nobleſſe, des figures qui ſembleroient avoir été exécutées ſur les deſſins de Jordaëns, & qui tiennent plus au ſtyle trivial de ce peintre flamand qu'à la beauté antique : on y voit un cheval qui n'a pas été étudié ſur la nature : mais on y remarque auſſi des parties qui font reconnoître la main du maître. Ce ſont ces parties qui ont fait dire à Dandré Bardon : » l'enthouſiame qui y brille, le feu qui perce de toutes » parts ſont ſi ſéduiſans qu'à peine a-t-on le temps » de s'appercevoir des négligences échappées au ſculp- » teur. Diſons tout : le charme qui en réſulte eſt » capable d'adoucir l'humeur même de la cenſure » diſpoſée à les relever ». M. Falconet, plus ſenſible aux défauts qui dégradent ce bas-relief & que ſes beautés ne ſont pas capables de réparer, a dit que c'étoit l'ouvrage foible d'un très-ſavant artiſte, qui a riſqué un genre qu'il n'avoit pas étudié & qu'il ne ſentoit pas. Cependant cet artiſte avoit déja fait, comme nous l'avons dit, le bas-relief de l'Aſſomption admiré par le Bernin. Ce fut auſſi par un bas-relief qu'il termina ſa carrière, il n'eut pas même le temp

de le finir. Il repréſente la peſte de Milan. On dit qu'il eſt incorrect, mal deſſiné & qu'il ſe reſſent de la vieilleſſe de l'artiſte.

Le Puget mourut dans ſa patrie en 1634 âgé de ſoixante-douze ans. Peut-être, depuis Michel-Ange, aucun artiſte n'avoit reçu plus que lui le génie de la ſculpture. Ses défauts ſont balancés par des qualités qui le placent dans le petit nombre des plus grands ſtatuaires. Heureux ſi, comme les anciens, il avoit été curieux de la plus grande correction & ſenſible à l'amour de la beauté : la beauté, la correction, la nobleſſe ſont bien plus indiſpenſables encore dans la ſculpture que dans la peinture, qui répare l'abſence de ces qualités par les charmes ſéduiſans du clair-obſcur & de la couleur. Comme Michel-Ange, il travailloit le marbre avec une hardieſſe qui alloit juſqu'à l'audace, n'ayant ſouvent pour ſe diriger qu'un petit modèle ou même une maquette, & négligeant les aplombs, les compas, les équerres. Ses contemporains, dit M. D... aſſuroient avoir vu une partie de ſon Milon fort avancé, tandis que le reſte n'étoit pas encore tout-à-fait dégroſſi.

(29) Antoine Raggi, dit le *Lombard*, naquit en 1624, à Vicomorto, lieu appartenant aux Suiſſes ſur les confins de l'état de Milan. Venu jeune à Rome, il entra dans l'école de l'Algarde, perdit trop tôt ce maître, & fut admis entre les élèves du Bernin. On ſait qu'il parvint aux honneurs d'académicien de Rome. Il a fait dans cette ville un grand nombre d'ouvrages, ce qui prouve du moins qu'il étoit l'un des artiſtes eſtimés de ſon temps. Il ſeroit très-inutile

d'entaſſer ici les titres de ſes productions, lorſque nous ne pouvons en apprécier le mérite & le caractère. Nous avons à Paris, aux Carmes Déchaux, un morceau de ſa main, mais fait ſur le modèle du Bernin, & qui n'eſt pas d'ailleurs d'une beauté remarquable: c'eſt une vierge tenant l'enfant Jeſus ſur ſes genoux. Cet artiſte ſe procura par ſes talens une fortune conſidérable, & mourut en 1686, âgé de ſoixante & deux ans.

(30) THOMAS REGNAULDIN, né à Moulins en 1627, fut élève de François Anguier. Il reçut dans ſa jeuneſſe des ſecours qui ont ſouvent manqué aux grands talens, fut envoyé à Rome par Louis XIV, eut de ce Prince une penſion de 3000 livres, & ne manqua pas d'occupations à ſon retour; mais tous ces avantages ne purent l'emporter ſur la nature qui ne lui avoit donné que les diſpoſitions qui conduiſent à une honnête médiocrité. On regarde comme ſon meilleur ouvrage, les trois nymphes placées derrière le dieu dans les bains d'Apollon à Verſailles. On ne peut rien conclure contre lui de ce qu'elles ſont exécutées ſur les deſſins de le Brun: nous avons déja obſervé que les plus grands ſtatuaires étoient ſoumis à cette ſervitude. Le grouppe fort médiocre, de Cybèle enlevée par Saturne, dans les jardins des Tuilleries, eſt auſſi de cet artiſte qui mourut en 1706, âgé de ſoixante & dix-neuf ans. On lui reproche de la manière & de la peſanteur.

(31) DOMINIQUE GUIDI, naquit à Maſſa-Carréra, ville du Duché de Toſcane, en 1628, & vint fort

jeune à Rome, où il entra dans l'école de l'Algarde. Il fit honneur aux leçons de cet habile maître, & eſt compté au nombre des artiſtes qui ſe ſont fait un nom ſans avoir place au premier rang. Il auroit joui d'une plus grande réputation s'il avoit été plus curieux de la ménager; mais il préféra trop ſouvent le profit à la gloire; il entreprenoit des ouvrages à tout prix, & les faiſoit exécuter par des artiſtes médiocres: il adoptoit même des ouvrages de ſes élèves, après les avoir foiblement retouchés. Pour ſe faire une idée de ſon talent, il faut faire un choix entre le trop grand nombre de morceaux qu'il n'a pas rougi de laiſſer paſſer ſous ſon nom. On remarque ſurtout ſa ſtatue du cardinal de Bagni, dans l'égliſe de Saint-Alexis, au Mont-Aventin, celle de Clément IX, à Sainte Marie majeure, le ſonge de Joſeph, à qui un ange révèle le myſtère de l'incarnation, dans l'égliſe de la *Madonna della Vittoria*, un bas-relief ſur l'autel de l'oratoire du Mont-de-Piété. La réputation de cet artiſte parvint juſqu'en France, & Louis XIV voulut avoir un ouvrage de lui. Il eſt placé à Verſailles, au-delà du baſſin de Neptune, & repréſente la Renommée qui écrit la vie du Monarque: l'Envie eſt ſous ſes pieds, le Temps tient le livre dans lequel écrit la déeſſe, qui de la main gauche tient le médaillon du roi. Quoique le Guidi fût à Rome, loin de le Brun, il ne put ſe ſouſtraire à l'empire du premier peintre, & fut obligé de travailler ſur le deſſin qu'il en reçut. Il mourut à Rome en 1701, âgé de ſoixante-treize ans.

(32) GASPARD ET BALTHASAR MARSY. Nous

ne ſéparerons pas ces deux frères qui ſe plurent à unir leurs talens. Tous deux naquirent à Cambrai, Gaſpard en 1624, & Balthaſar en 1628 Ils furent élèves de leur père, ne vinrent à Paris, qu'en 1648, & furent réduits à travailler d'abord pour un ſculpteur en bois: ils parvinrent enſuite à être connus de Sarraſin & de Buyſter, qui les firent travailler pour eux. Ils paſsèrent pluſieurs années dans ces occupations ſubalternes, juſqu'à ce qu'ils furent chargés de décorer l'hôtel du ſecrétaire d'état la Vrillière, qui eſt aujourd'hui l'hôtel de Toulouſe; ce fut alors que commença leur réputation. Cependant leurs travaux reſtoient encore renfermés dans des hôtels, lorſqu'ils trouvèrent enfin l'occaſion de faire un ouvrage public. Ce fut la décoration en ſtuc de la chapelle baſſe des Martyrs, dans l'égliſe de l'Abbaye de Montmartre, où ils éxécutèrent en albâtre, la ſtatue de Saint-Denis, grande comme nature.

Mais Verſailles étoit le plus digne théâtre des grands talens: ils y débutèrent par les figures en bronze placés aux fontaines du dragon, de Bacchus & de Latone: cette dernière eſt comptée entre leurs ouvrages célèbres; mais ils ſe ſurpaſsèrent encore dans le ſecond grouppe de chevaux des bains d'Apollon, où le mérite de leur ouvrage eſt relevé par la médiocrité du premier grouppe, qui eſt de Guérin. Leur compoſition eſt pleine de feu, leur exécution d'élégance & de fineſſe. Le dernier ouvrage que les deux frères aient fait en commun, eſt dans l'égliſe de l'Abbaye Saint-Germain-des-Prés, le tombeau de Jean Caſimir, Roi de Pologne, offrant à Dieu ſa couronne. Balthaſar après avoir mis la dernière main à cet ou-

vrage, abandonna la ſculpture & ſe livra aux douceurs d'une vie obſcure & tranquille. Il mourut, ſuivant Dandré Bardon en 1684, âgé de cinquante-ſix ans.

Quand les deux frères eurent ceſſé d'aſſocier leurs talens, on reconnut que c'étoit Balthaſar qui avoit le plus apporté dans cette aſſociation : Gaſpard, réduit à lui-même, ne montra qu'un talent ſenſiblement inférieur, quoique non mépriſable. C'eſt lui qui a fait à Verſailles, ſur les deſſins de le Brun, les figures du Point du jour, de l'Afrique & de Mars, & celle d'Encelade. Il a exécuté à la porte Saint-Martin, du côté du fauxbourg, le bas-relief qui repréſente Mars portant l'écu de France & pourſuivant un aigle. Son dernier ouvrage, qu'il ne put terminer, eſt ce foible grouppe de l'enlèvement d'Orythie aux Tuilleries: il y travailloit lorſqu'il mourut en 1681, dans ſa cinquante ſeptième année.

(33) Etienne le Hongre, né à Paris en 1628, » fit pour Verſailles, dit Dandré Bardon, pluſieurs » ouvrages eſtimés ; une figure qui repréſente l'air, & » deux termes déſignant l'un Vertumne, & l'autre » Pomone. L'un des quatre bas-reliefs de la porte » Saint-Martin, eſt l'ouvrage de ſon ciſeau, & c'eſt » d'après ſon modèle qu'a été fondue la ſtatue équeſtre » de Louis XIV, érigée à Dijon ». Il eſt mort en 1690, âgé de ſoixante deux ans.

(34) François Girardon eſt, de tous les ſculpteurs qui furent employés pour le faſte de Louis XIV, celui qui a laiſſé le nom le plus célèbre. Il dut une

grande partie de ſa réputation à ſes talens, mais il fit contribuer auſſi à ſa célébrité la ſoupleſſe de ſon caractère.

Il naquit en 1630 à Troies en Champagne. Son père qui étoit fondeur, croyoit que les arts ouvroient une route trop incertaine pour aller à la fortune, & que l'état de procureur en offroit une plus aſſurée. Ce fut à cette profeſſion qu'il deſtina ſon fils, & il le mit quelque temps en apprentiſſage de chicane: vaincu enfin par les inſtances du jeune homme, il conſentit à le placer chez un menuiſier ſculpteur; mais dans l'eſpérance de le rebuter, il pria le maître de l'employer aux travaux les plus pénibles & les plus déſagréables. Le menuiſier, à qui les talens de l'élève devinrent bientôt utiles, ſe rendit ſon appui auprès de ſon père, & le jeune homme obtint la liberté de ſuivre ſon penchant.

Il auroit fait peu de progrès dans une ſemblable école, s'il n'avoit pas eu d'autres ſecours: mais les égliſes de Troies lui offroient pour objet d'imitation & d'étude un très-grand nombre de ſtatues d'un bon ſtyle. Faites dans le ſeizième ſiècle, elles ſont l'ouvrage de deux artiſtes dont on n'a retenu que les noms. L'un, nommé Gentil, étoit de Troies, & ſon goût formé ſur l'antique, témoigne qu'il avoit été en Italie: l'autre, nommé Domenico, étoit Florentin, avoit été amené en France par Maître Roux & s'étoit attaché au Primatice. Guidé par ces modèles, Girardon, ſans être encore ſorti de ſa ville natale, fit une ſtatue de la Vierge que ſa famille conſerve encore, & qui eſt recommandable par la légèreté des draperies.

Son maître eut occaſion de travailler, à quatre lieues de Troies, au château de Saint-Liébaut, qui apparte-

noit au chancelier Séguier; il ne manqua pas de mener avec lui ſon élève, & ce voyage fut, pour le jeune homme, l'occaſion de ſa fortune. Le chancelier reconnut ſes heureuſes diſpoſitions, & lui fit faire le voyage de Rome à ſes frais. Le ſouple Girardon s'étudia dans cette ville à gagner l'amitié de Mignard. De retour en France, il reçut du chancelier une penſion ſur le ſceau, & pour gagner l'utile amitié de le Brun, qui étoit aimé de ce magiſtrat, il eut pour lui les complaiſances d'un élève, affecta de ne paroître travailler que d'après ſes conſeils, de le regarder comme ſon maître, & d'adopter ſon goût de deſſin, qu'on peut même reconnoître dans les ouvrages où il étoit libre de ſe livrer à ſon propre goût : il avoit fini par ſe rendre propre cette manière qu'il avoit tant de fois ſuivie par politique.

Les hommes bas & flateurs ſont ordinairement envieux : Girardon le fut du Puget, quand cet artiſte, dont il ne pouvoit égaler le génie ni la fière exécution, parut à la cour; il fut effrayé de l'apparition d'un tel rival, & on lui attribue, comme à leur premier auteur, les dégoûts qu'éprouva le ſtatuaire provençal, qui lui rendirent odieux les artiſtes de Paris, & l'engagèrent à renoncer aux travaux de la cour.

Les deux ſtatues, grandes comme nature, qui décorent la chapelle de Notre-Dame-de-la-Paix, aux Capucins de la rue Saint-Honoré, ſont les premiers ouvrages de Girardon; il en fut chargé à ſon retour de Rome. C'eſt de lui que ſont quatre figures des bains d'Apollon : il fut, dans cette entrepriſe, déclaré le vainqueur de ſes rivaux, & reçut des mains de

Louis XIV, le prix d'honneur consistant en une bourse de trois cens louis : les frères Marsy n'auroient pas été indignes de le partager.

La faveur de Girardon baissa avec celle de le Brun à la mort de Colbert : Louvois, au lieu de consulter le premier peintre, donnoit toute sa confiance à Mansard : Girardon eut souvent l'humiliation d'être chargé des ouvrages peu recherchés par ses rivaux ; mais il avoit trop de réputation pour ne pas continuer d'être employé.

Quand Mignard devint premier peintre, Girardon fut l'humble courtisan de cet artiste, comme il l'avoit été de le Brun, ennemi de Mignard. On prétend que le peintre n'exerçoit pas avec modestie l'empire que lui donnoit le statuaire ; il affectoit avec lui l'orgueil d'un artiste supérieur sur un ouvrier subalterne, & peut-être goûtoit-il quelque plaisir à humilier l'artiste qui se dégradoit & qui, après l'avoir flatté lui-même, s'étoit reconnu la créature de le Brun.

Mais cessons de nous arrêter sur les foiblesses du statuaire & ne nous occupons que de ses ouvrages. L'un de ceux qui ont le plus contribué à sa réputation, est le mausolée de Richelieu dans l'église de la Sorbonne : la composition est de le Brun, mais on sait combien il y a loin d'un dessin à l'exécution d'un ouvrage de sculpture.

La statue équestre de Louis XIV, érigée dans la place de Vendôme, est l'un des monumens célèbres de Paris ; elle a vingt-un pieds de haut, & c'est la première de cette grandeur qui ait été fondue d'un seul jet, au moins par les modernes. On sait que Girardon a un peu tâtonné cet ouvrage ; mais qu'importe les premières

incertitudes de l'artiſte quand le travail eſt terminé? Ce qu'on a droit de reprocher à ce monument, c'eſt la peſanteur des formes dans la figure du héros, le défaut de fineſſe, de grace, de mouvement, & une certaine rondeur qui ſe remarquent dans cette figure & dans celle du cheval.

Girardon avoit fait un autre modèle qui ſe trouva trop petit. Il fut cependant jetté en bronze, & eſt aujourd'hui érigé à Beauvais.

On connoît de ce ſtatuaire le tombeau de ſon épouſe à Saint-Landri; il a été exécuté par ſes élèves, & eſt trop grand pour le temple dans lequel il eſt placé; celui de la princeſſe de Conti à Saint-André-des-Arcs; celui de Louvois aux Capucines; celui de MM. Caſtellan à St.-Germain-des-prés.

Entre ceux de ſes ouvrages qui décorent le parc de Verſailles, on diſtingue les ſculptures du baſſin de Neptune, l'Hiver ſous la figure d'un vieillard, tenant un vaſe de feu, la fontaine de la pyramide, & ſurtout le grouppe de l'enlévement de Proſerpine. Tous ces ouvrages, excepté le troiſième, ont été exécutés ſur les deſſins de le Brun.

On reproche à Girardon de n'avoir pas bien ſu travailler le marbre, & d'avoir imprimé à ſes ouvrages une peſanteur que leur donne le vice de l'exécution. Dandré Bardon tâche de l'excuſer, en diſant que trop occupé pour pouvoir travailler lui-même ſes marbres, il abandonna cette partie eſſentielle de la ſculpture à des artiſtes qui, quoiqu'habiles, n'ont pas jetté dans l'exécution tout l'eſprit & toute la vérité que la main des auteurs y imprime ordinairement.

On peut croire cependant que s'il eût bien poſſédé

le travail du marbre, il n'auroit pas ſouffert que ſes ouvrages euſſent conſervé une tache d'imperfection qu'il auroit dépendu de lui de leur ôter. Il auroit fait avancer ſes marbres, & leur auroit imprimé le dernier caractère du maître. Quoiqu'il en ſoit, on avoue qu'il poſſédoit à un haut dégré l'art de modeler. « La figure de Jupiter, placée dans une des niches de la colonnade du Louvre, dépoſe de ſon » talent en cette partie. Ce plâtre travaillé à la main, » dit M. D..., a douze pieds de proportion, & » quoique ce ne ſoit qu'une première penſée, il eſt » un de ceux qui peuvent faire juger plus réelle» ment du mérite de ſon auteur ».

Girardon eſt mort à Paris en 1715, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

(35) Jean-Baptiste Tubi, naquit à Rome en 1630. Je ne trouve ni quel fut ſon maître, ni en quelle année il vint en France; mais on ſait qu'il fut admis à l'Académie royale en 1663, à l'âge de trente-trois ans. Quoique la qualité de copiſte ſoit rarement un titre de gloire, il ſuffiroit à celle de Tubi d'avoir fait la belle copie en marbre du grouppe antique de Laocoon, qui décore les jardins de Trianon. Ce morceau peut conſoler les François de ne pas jouir de l'ouvrage original.

Tubi a fait à Verſailles, au milieu du baſſin d'Apollon, ce Dieu monté ſur un char tiré par quatre courſiers que conduiſent des Tritons; la fontaine de Flore, la Poéſie Lyrique, Acis & Galatée, & la figure de l'Amour tenant un peloton de fil.

On voit de lui à Paris un morceau célèbre; c'eſt la

belle demi-figure représentant la mère de le Brun, dans l'égliſe de St. Nicolas-du-Chardonnet.

On regarde encore comme de beaux ouvrages les figures de la Religion, & celle de l'Immortalité, toutes deux placées dans l'égliſe de Saint-Euſtache, la première au tombeau de Colbert, la ſeconde à celui de la Chambre, médecin ordinaire du roi. Il eſt l'auteur des deux grands bas-reliefs de la porte Saint-Bernard, & du grouppe qui, à Saint-Denis, repréſente, ſur le tombeau de Turenne, ce grand capitaine expirant dans les bras de l'Immortalité. Un écrivain obſerve qu'un grand nombre des ouvrages de Tubi ſont faits ſur les deſſins de le Brun, *d'après leſquels*, ajoute-t-il, *les plus fameux ſculpteurs ſe faiſoient gloire de travailler.* Il auroit été plus vrai de dire qu'ils étoient contraints de ſe ſoumettre à cette humiliation, & que c'étoit à ce prix qu'ils achetoient l'avantage d'être employés aux travaux ordonnés par le roi. Cette tyrannie du peintre a peut-être privé les arts de quelques chefs-d'œuvre du Puget.

Tubi eſt mort à Paris en 1700, âgé de ſoixante & dix ans.

(36) Christophe Veirier, né à Tretz en Provence en 1630, « fut, dit Dandré Bardon, un digne élève » de Puget, ſon parent. Il n'eſt guère connu que » dans ſa patrie, parce qu'il n'en ſortit jamais. Il exé- » cuta une partie des ouvrages de ſon maître, & » notamment le cartel de l'hôtel-de-ville de Mar- » ſeille. On voit, au bureau de la conſigne de cette » même ville, un enfant en marbre de demi-relief; » à Aix, dans une des chapelles de l'Oratoire, la figure

» figure d'un Jéſus ; aux Carmélites, deux bas-reliefs ; » un Mars au pavillon dit de la Molle ; un faune » chez M. d'Eiguilles, & chez M. de Brue un Lyſi- » machus que les grands maîtres ne déſavoueroient » pas ». Il eſt mort en 1689, âgé de cinquante-neuf ans.

(37) MARTIN VANDEN BOGAERT, connu ſous le nom de DESJARDINS, naquit à Bréda, en Hollande, en 1640. Il vint encore jeune à Paris, & fut reçu de l'Académie royale à l'âge de trente-un ans. Il fit préſent à ce corps d'un bas-relief repréſentant Hercule couronné par la Gloire, du portrait du Marquis de Villacerf, du nom de Colbert, mais ſurtout de celui de Mignard, morceau diſtingué. Le premier de ſes ouvrages conſidérables eſt la ſtatue équeſtre de Louis XIV, érigée à Lyon dans la place de Bellecour. Il orna enſuite de ſix grouppes de pierre, repréſentant les évangéliſtes & les pères de l'égliſe grecque & latine, le portail de l'égliſe du collége Mazarin ; il ſculpta en marbre, pour le petit parc de Verſailles, le Soir déſigné par Diane, ayant près d'elle une levrette ; par la manière dont il termina la ſtatue d'Artémiſe, commencée par le Fevre, il ſe rendit propre cette figure ; il fit pour l'orangerie la figure pédeſtre de Louis XIV, vêtue à la romaine : mais rien ne donna plus d'éclat à ſa réputation que le monument de la place des Victoires, érigé aux frais du maréchal de la Feuillade qui, dans ce ſiècle des flatteurs, ſe diſtingua par ſes flatteries faſtueuſes, & ſut imprimer à ſes actions de courtiſan un caractère de grandeur. Le roi, couronné par la victoire, eſt repré-

ſenté debout, vêtu des ornemens de la royauté, & ayant ſous ſes pieds un cerbère, pour déſigner ſon triomphe ſur la triple alliance. Ce grouppe a treize pieds de haut, & fut fondu d'un ſeul jet. Ce fut Desjardins lui-même qui dirigea la fonte, & il étonna la France qui n'avoit pas encore vu tenter, d'un ſeul jet, des fontes colloſſales. Le piédeſtal étoit orné de ſix bas-reliefs : & aux quatre angles paroiſſoient enchaînés des eſclaves en bronze qui déſignoient les nations dont le monarque avoit triomphé. Ces eſclaves viennent d'être enlevés, en 1790, par décret de l'Aſſemblée Nationale.

On voit auſſi à Paris, du même artiſte, les quatre Vertus Cardinales, diſtribuées en quatre bas-reliefs, dans l'égliſe de Sainte-Catherine, & aux Capucines la figure en bronze de la Vigilance qui décore le tombeau de Louvois.

Desjardins mourut fort riche, en 1694, âgé de cinquante-quatre ans. Son fils reçut des lettres de nobleſſe, & ne ſe diſtingua que par le titre de nouveau gentilhomme, & par celui d'amateur de l'Académie royale, où ſon père s'étoit illuſtré comme artiſte, réuniſſant en ſa perſonne des titres de nobleſſe bien plus reſpectables.

(38) Antoine Coysevox, originaire d'Eſpagne, naquit à Lyon en 1640. Avant l'âge de dix-ſept ans, il s'étoit déjà fait connoître dans cette ville par une ſtatue de la Vierge : il vint alors à Paris, travailla ſous Lérambert & ſous d'autres maîtres habiles, fit par leurs exemples & leurs leçons de rapides progrès, ſe rendit bientôt célèbre, & avoit à peine

vingt-ſept ans quand il fut choiſi par le cardinal de Fuſtenberg pour aller en Alſace décorer ſon palais de Saverne. Ces ouvrages l'occupèrent quatre années, après leſquelles il ne revint à Paris que pour partager avec les artiſtes les plus célèbres les travaux les plus capables, par leur importance, d'immortaliſer leurs noms.

Après avoir fait la ſtatue pédeſtre de Louis XIV que l'on voit dans la cour de l'hôtel-de-ville de Paris, & les deux bas-reliefs dont eſt enrichi le piédeſtal, il fut chargé par les Etats de Bretagne d'exécuter la ſtatue équeſtre du même roi, ouvrage en bronze de quinze pieds de haut. Il ne crut pas, comme l'avoit apparemment penſé le Bernin, que pour repréſenter des chevaux, il ſuffit d'avoir jeté ſur ces animaux quelques regards, ou d'en avoir fait tout au plus quelques études légères. Il ſentit que le ſuccès en ce genre ne pouvoit être que le fruit d'une profonde étude, il ſe fit amener ſeize ou dix-ſept des plus beaux chevaux des écuries du roi, choiſiſſant entre ces animaux, choiſis eux-mêmes, les plus belles formes qui diſtinguoient chacun d'eux, les obſervant dans l'état de repos & dans tous leurs mouvemens, fixant dans ſa mémoire, traçant ſur le papier ou imprimant dans la terre ou la cire les mouvemens les plus fugitifs, s'inſtruiſant ainſi par lui-même & par les leçons des plus habiles écuyers, perfectionnant enfin toutes ces études en les appuyant ſur la bâſe de l'anatomie, & faiſant lui-même des diſſections de chevaux. C'eſt à l'opiniâtreté de ſemblables études que ſont dûs les ſuccès dans les arts,

Des études légères peuvent quelquefois procurer des ſuccès brillans, mais paſſagers.

On voit à Paris des preuves de l'habileté que Coyſevox s'acquit en ce genre, dans les deux chevaux ailés, deſtinés d'abord pour les jardins de Marly, & placés enſuite aux Tuilleries. L'un porte Mercure, & l'autre la Renommée, figure remarquable par ſon extrême légèreté. Ils ne ſont pas tout-à-fait exempts de manière, mais on voit que cette manière eſt fondée ſur la ſcience, & que ne pardonne-t-on pas d'ailleurs au feu dont ils ſont animés ? Ce jardin offre encore du même artiſte le fluteur, jeune faune, dans lequel l'artiſte a exprimé la vigueur de l'homme champêtre, & deux autres ouvrages moins remarquables, dont l'un repréſente Flore, & l'autre une Hamadriade.

Paris renferme des monumens plus auſtères; ouvrages de la même main : le tombeau du cardinal Mazarin aux Quatre-Nations, celui du prince Ferdinand de Fuſtenberg à l'abbaye Saint-Germain-des-prés, celui de Manſard à Saint-Paul; mais ſurtout celui de Colbert à Saint-Euſtache, qui eſt compté entre ſes chefs-d'œuvre.

Coyſevox a fait à Marly les grouppes placés aux deux extrêmités de la rivière de Marly; on y diſtingue le Neptune & l'Amphitrite; à Verſailles, deux fleuves en bronze, la Dordogne & la Garonne, l'Abondance, un eſclave attaché à des trophées, ſept bas-reliefs dans la colonade, un grand vaſe entouré de bas-reliefs relatifs à l'hiſtoire de Louis XIV, &c. à Sceaux, une figure de fleuve placée dans une niche rocaillée; à Chantilly, la ſtatue en marbre du Grand Condé.

Ces travaux conſidérables ne l'empêchèrent pas de

faire un grand nombre de portraits. On peut juger de leur mérite en général, par celui de le Noſtre à Saint-Roch, de Colbert à Saint-Euſtache, de le Brun à Saint-Nicolas du Chardonnet.

Des portraits de Louis XV en buſtes & en médaillons, & la figure en marbre de Louis XIV, placée dans le chœur de Notre-Dame, ſont des ouvrages de ſa vieilleſſe. Il eſt mort à Paris, en 1720, âgé de quatre-vingts ans.

(39) CORNEILLE VANCLEVE, originaire de Flandres, naquit à Paris en 1645, fut placé chez François Anguier, & ſeconda ce maître dans le travail des bas-reliefs de la porte Saint-Martin. Il remporta le grand prix à l'Académie Royale, & partit pour Rome en 1671 avec la penſion du Roi.

Après ſix ans d'études dans cette ville, il revint à Paris, & ne tarda pas à être reçu de l'Académie Royale, à laquelle il donna en 1681, pour morceau de réception, la figure de Polyphème. Nos temples renferment un grand nombre de ſes ouvrages. On voit de lui à Notre-Dame, deux anges en bronze, de grandeur naturelle, tenant des inſtrumens de la paſſion; ce ſont les plus voiſins du maître-autel: dans l'égliſe de Sorbonne, un ange de marbre, ſur le fronton du maître-autel; aux Invalides, trois bas-reliefs; l'un repréſentant la ſépulture du Sauveur; l'autre, Saint Louis faiſant la tranſlation de la couronne d'épines; & le troiſième, ce Prince recevant l'Extrême-Onction; les anges qui ſont au-deſſus de la porte du côté de la campagne, tant en dehors qu'en dedans; les deux anges & la

gloire placés au grand-autel dans l'égliſe de Saint-Paul.

L'un des grouppes de marbre placés dans le jardin des Tuileries, au bas du fer à cheval, eſt l'ouvrage de Vanclève, & fait honneur à cet Artiſte; c'eſt celui qui repréſente la Loire & le Loiret ſous la figure d'un fleuve & d'une rivière.

C'eſt lui qui fut chargé de décorer le maître-autel de la chapelle du Roi à Verſailles. Il a fait pour la fontaine de Diane, dans le parc, le modèle du lion qui terraſſe un loup, ouvrage fondu par les Kellers; c'eſt encore de lui qu'eſt dans le même parc, la ſtatue de Mercure. Il a travaillé aux cariatides de Marly. S'il n'eſt pas du nombre des artiſtes qui ont répandu le plus grand éclat, il eſt au moins du nombre de ceux qui méritent de l'eſtime, & on ne pourroit lui en refuſer, quand il n'auroit fait que donner l'exemple d'un zèle ardent pour ſon art & d'une vie très-laborieuſe. On aſſure qu'il ſe leva toute ſa vie à quatre heures du matin, pour donner au travail un temps où le ſilence & la tranquillité règnent encore dans la nature. Il ſe ſatisfaiſoit difficilement lui-même, revenoit pluſieurs fois ſur ſes idées avant de s'arrêter ſur l'une d'elles, détruiſoit & recommençoit les eſquiſſes & les maquettes; & quand il avoit enfin arrêté ſon projet, il ne ſe montroit pas moins difficile ſur le choix des formes, & ſur l'exécution. Il avoit moulé ſur la nature un grand nombre de figures de femmes pour avoir toujours ces objets ſous les yeux; mais ſi ces moulures lui offroient les formes dans la plus grande vérité, elles n'offroient pas de même le ſentiment de la chair; auſſi reproche-t-on à notre artiſte d'avoir

quelquefois manqué dans cette partie. Il eſt mort à Paris en 1732, âgé de quatre-vingt-ſept ans : il joignoit à une exacte probité, une humeur affable & un caractère confiant, & ne ſe montroit pointilleux que ſur les égards qu'il croyoit dûs au rang qu'il occupoit à l'Académie, dont il fut Recteur & enſuite Chancelier.

(40) SÉBASTIEN SLODZ naquit à Anvers en 1655, & vint à Paris où il entra dans l'école de Girardon. C'eſt de lui que l'on voit aux Tuileries cette figure d'Annibal qui compte les anneaux des Chevaliers Romains ; morceau juſtement eſtimé par la préciſion des formes & par la beauté du travail, mais auquel on reproche juſtement le défaut de nobleſſe & d'expreſſion. C'eſt encore un bon ouvrage que ſon bas-relief, placé aux Invalides, & qui repréſente Saint-Louis envoyant des Miſſionnaires dans les Indes. Il a exécuté à Verſailles le grouppe de Protée & d'Ariſtée, & à Marly la figure de Vertumne. Il eſt mort en 1726, âgé de ſoixante-onze ans.

(41) PIERRE LE GROS, né à Paris en 1656, fils d'un ſculpteur dont il a effacé le mérite mais qui avoit eu aſſez de talent pour être Profeſſeur de l'Académie Royale, remporta le grand prix, & fut envoyé à Rome avec la penſion du Roi dès l'âge de vingt ans. Bientôt il eut occaſion d'y faire connoître ſes talens & d'y prendre place avec les Sculpteurs qui jouiſſoient alors de la plus grande célébrité. C'étoit le temps où les Jéſuites faiſoient décorer l'autel de Saint-Ignace dans l'égliſe des Jeſus : ils ou-

vrirent un concours pour deux groupes qui devoient être placés aux côtés de cet autel, & le Gros se sentoit intérieurement capable de prendre part à ce combat; mais on ne croit pas volontiers qu'un jeune homme puisse lutter avec ceux que l'on compte au rang des maîtres; l'âge de le Gros pouvoit inspirer à ses juges des préventions qui lui auroient été peu favorables. Les Jésuites eux-mêmes qui sentoient que son mérite étoit au-dessus de son âge, lui conseillèrent de faire ses modèles en secret, & de les envoyer encaissés comme s'ils arrivoient de Gènes. Le jour du jugement arrive; les modèles des concurrens sont exposés; ceux de le Gros sont tirés de leurs caisses: artistes, amateurs, tous admirent l'ouvrage de l'artiste étranger; tous lui adjugent unanimement le prix, & apprennent avec étonnement que l'inconnu est ce jeune le Gros dont ils auroient peut-être blâmé l'audace, s'il leur avoit été nommé plutôt. Cet événement fit sa réputation, & il sut bien la conserver.

Il ne tarda pas à faire le fameux bas-relief où le Bienheureux Louis de Gonzague est représenté dans la gloire. » Il est composé, dit Dandré Bardon, de » deux grouppes saillans liés par des objets intermé» diaires de différens reliefs. Dans le grouppe princi» pal, le héros, tout-à-fait isolé dans la partie supé» rieure, & détaché sur un ciel qui lui sert de fond, » est porté sur un trône de nuées soutenu par des » anges. C'est par les tournans de la figure, & par les » fuyans des nuages, que les objets accessoires con» duisent cette masse jusqu'au champ du bas-relief. » Un même artifice dirige les effets produits par les » chérubins qui forment le second grouppe. Les ailes

» étendues du principal émiſſaire céleſte, ſes drape-
» ries voltigeantes, les nuées qui l'environnent, les
» anges qui l'accompagnent, concourent ſucceſſive-
» ment au ſtratagême du ciſeau. Eh ! quels accidens
» de lumière n'en réſulte-t-il pas ? De grandes maſſes
» de jours & d'ombres, des parties de demi-teintes très
» étendues qui les font valoir, des échos qui les rap-
» pellent, jettent dans l'ouvrage les charmes du clair-
» obſcur. Des travaux variés & finis, des piquans
» répandus, des noirs fouillés dans les objets des pre-
» miers ſites, un *faire* ſavamment négligé, & preſ-
» qu'effacé, des légèretés, des indéciſions ménagées
» avec adreſſe dans les parties fuyantes, l'embel-
» liſſent des charmes de la vérité. On croit voir
» l'air rouler autour des corps, & tous les corps ſe
» mouvoir dans les airs. Quelle magie produit une il-
» luſion plus ſéduiſante ? N'eſt-ce pas l'induſtrie
» avec laquelle on expoſe les différens reliefs, qui
» prête le mouvement aux objets ? Sans doute l'œil
» attiré ſucceſſivement ſur les divers points préſentés
» par la rondeur des figures, croit voir en elles l'action
» qu'il ſe donne pour en parcourir les beautés. Tel
» un voyageur, du ſein d'un navire, croit apper-
» cevoir les bords de la mer fuir loin de lui, tan-
» dis que c'eſt lui-même qui s'en éloigne. «

On compte auſſi au nombre des célèbres ouvrages de le Gros, la figure de Saint Staniſlas. Il eſt repréſenté de grandeur naturelle & couché ſur le lit de mort : ſa tête, ſes mains, ſes pieds ſont de marbre blanc, ſa robe de marbre noir, & ſon lit de marbre ſicilien de différentes couleurs ; exemple qu'il ne faudroit pas imiter. L'objet de la ſculpture n'eſt pas d'ex-

primer la couleur propre, & chez elle ces ſortes de recherches de la vérité ne font que rendre le menſonge plus ſenſible. Si le marbre noir peut imiter la couleur de la robe d'un jéſuite, le marbre blanc ne peut imiter celle de la chair. Ces bigarrures de marbres variés ont quelque choſe de gothique : ce n'eſt pas elles que les vrais connoiſſeurs admirent dans l'ouvrage de le Gros, mais l'art par lequel il les a réparées.

La rivalité avec ce grand ſtatuaire, ne pouvoit plus choquer les plus habiles ſculpteurs; ils durent le voir ſans envie concourir avec eux pour la décoration de Saint Jean de Latran, & faire les ſtatues des apôtres Saint Thomas & Saint Barthelemi. Sa ſtatue de Saint Dominique, dans la baſilique de Saint Pierre, eſt comptée au nombre des chefs-d'œuvre de Rome.

Il venoit de la terminer, quand il voulut revoir ſa patrie où il ne devoit pas recevoir l'accueil qu'il méritoit. Il y décora l'hôtel de Crozat, qui a été depuis celui de Choiſeul, & qu'on a détruit avec les ouvrages de notre artiſte, pour bâtir la ſalle de la Comédie Italienne. Il fit auſſi quelques ſculptures à Montmorency.

On ne peut aſſurer s'il fit pendant ce ſéjour, ou s'il envoya de Rome cette belle figure repréſentant une Dame Romaine, que l'on voit au jardin des Tuileries, & que les artiſtes regardent comme un monument précieux de la ſcience & du grand goût de ce ſtatuaire. Il eſt vrai qu'une figure antique lui en a inſpiré l'idée; mais la gloire du ſuccès lui reſte toute entière, & l'original qu'il a ſuivi ne peut guère être regardé que comme une penſée ou une eſquiſſe

qui lui laiſſe à lui-même le mérite de l'originalité.

Voici la deſcription du morceau antique qu'on lit dans le *Voyage d'un François en Italie*, tome IV. « Il y a dans un portique ouvert de la ville » Médicis, du côté du jardin, une matrône qui a » été copiée par le Gros. L'attitude de cette figure » eſt belle, ainſi que l'ordonnance de ſa draperie; » mais l'exécution en eſt sèche, les plis en ſont » égaux, ſans variété; le caractère de la tête en eſt dur, » & ſans aucun agrément, quoique grand; les che- » veux droits & ſecs; les pieds en ſont chauſſés à ſan- » dales dans leſquelles il y a un bas ». On peut voir dans les jardins de Sceaux, une copie exacte de cette antique, & l'on reconnoîtra combien elle a gagné dans l'imitation du ſtatuaire moderne. Cette imitation « devient originale, dit Dandré Bardon, » par les beautés que le Gros y a introduites. Il a ſu » concilier la belle intention que préſente le marbre » qui lui a ſervi de modèle, avec les vérités dont » il eſt dépourvu, & dont on ſent qu'il étoit ſuſcep- » tible ».

Il ne reſta que deux ans à Paris, & partit mécontent de l'académie qui, au lieu de rechercher l'honneur de ſe l'aſſocier, ne lui donna que des dégoûts. Il auroit deſiré d'être au nombre de ſes membres; mais ſon mérite étoit aſſez connu, pour qu'il pensât qu'on dût le diſpenſer de venir montrer des ouvrages comme un homme dont le talent eſt encore incertain. Les corps ſont naturellement attachés à leurs formes ordinaires; mais il eſt des hommes que leur mérite doit mettre au-deſſus de ces formes, & des réputations qui ſont trop générales & trop brillantes pour

devoir être soumises à des jugemens particuliers. Mais les envieux traitèrent le Gros comme ils avoient traité le Pujet; au lieu de joindre leurs applaudissemens à ceux du public, ils cherchèrent à dégrader la gloire de ces hommes qu'ils redoutoient, & les noms de ces deux grands statuaires manquent à la liste des académiciens. L'absence de ces noms fameux y fait une tache. Le Gros retourna à Rome, & aggrava, par de nouveaux chefs-d'œuvre, l'injustice de sa patrie.

On distingue entre eux le bas-relief de Tobie dans l'oratoire du Mont-de-piété; la statue en pied du Cardinal Casanatta à la Minerve, & le tombeau de ce même Cardinal à Saint Jean de Latran; celui de Pie IV à Sainte Marie Majeure; celui d'un prélat de la maison Aldobrandine à Saint Pierre aux liens; celui de Grégoire XV à Saint Ignace.

Dans l'église du Jesus, il a fait la figure de Saint Ignace, en argent, de neuf pieds de proportion; elle est grouppée avec trois anges. La Sainte Thérèse qu'on voit de lui à Turin, dans l'église des Carmélites, est mise au nombre de ses meilleurs ouvrages.

La France doit regretter d'avoir si peu de monumens d'un artiste qu'elle a produit, & doit être jalouse de ce que Rome, pour me servir des expressions de M. D..., est la seule qui puisse dire que ce fut un grand homme. Il étoit persuadé que, dans son art, ce qui n'est qu'agreable, sans avoir un grand caractère, n'est point beau; il voyoit avec peine le goût de son pays pour tous ces petits agrémens qu'on y préfere trop souvent à la beauté: « Vous ne voulez que du » tendre, du joli, de l'aimable, disoit-il un jour à

» un François; & ſouvent le beau, le grand vous » échappe ».

Il mourut à Rome en 1719, âgé de cinquante-trois ans. On croit que ſes jours furent abrégés par le chagrin. Il ne pouvoit ſe conſoler de l'indifférence qu'avoient témoignée pour ſes talens les académiciens de Paris : il auroit dû ſe perſuader qu'ils lui auroient fait un meilleur accueil, s'ils avoient intérieurement rendu moins de juſtice à ſa ſupériorité.

(42) Nicolas Coustou, né à Lyon en 1658, apprit les premiers principes de ſon art ſous ſon père, qui étoit ſculpteur en bois, & vint à Paris, à l'âge de dix-huit ans, recevoir les leçons plus ſavantes de Coyſevox, ſon oncle. Il remporta le grand prix de l'académie à l'âge de vingt-trois ans, & fit le voyage de Rome avec la penſion du Roi. Il s'appliqua principalement, dans cette ville, à étudier les ouvrages de Michel-Ange & de l'Algarde, tempérant par les agrémens de l'un ce que l'autre a de rudeſſe. Ce fut dans cette ville qu'il fit la copie de l'Hercule Commode qui eſt placée dans les jardins; & comme l'original n'eſt qu'une antique des ſiècles inférieurs de l'art, il ſe crut permis de ne s'y pas attacher ſervilement.

Après trois ans d'abſence, il revint à Paris & vit ſon talent recherché. L'ouvrage le plus important par lequel il commença à le conſacrer, fut le grouppe qui repréſente la jonction de la Seine & de la Marne. Ces deux figures ont neuf pieds de proportion, & ſont accompagnées de figures d'enfans qui tiennent les attributs de ces rivières. Ce morceau capital, que l'on continue d'eſtimer, étoit deſtiné aux jardins de Marly;

mais il eſt placé aux Tuileries, & fait un des ornemens de la capitale. On voit encore, dans le même jardin, quatre ouvrages de cet artiſte: deux retours de chaſſe, figurés par des nymphes dont chacune eſt grouppée avec un enfant; la ſtatue de Jules Céſar, & ſur-tout le berger chaſſeur. On eſtime moins les deux chaſſeurs qu'il a faits pour le jardin de Marly. L'un vient de terraſſer un ſanglier, & eſt prêt à lui donner la mort; l'animal eſt une belle imitation du ſanglier antique de Florence: l'autre tient un cerf par le bois, & va lui plonger le couteau dans la gorge. On blâme le coſtume de ces deux figures; on y trouve un goût françois trop oppoſé au goût pur de l'antique. Mais on retrouve tout le talent de Couſtou dans le grouppe de tritons qui décore la caſcade ruſtique de Verſailles. On l'admire encore plus dans la deſcente de croix, qu'on appelle le vœu de Louis XIII, & qui eſt placée au fond du chœur de Notre-Dame, à Paris. C'eſt, ſuivant Dandré Bardon, un chef-d'œuvre qui renferme ce que le grand caractère de deſſin & le majeſtueux pathétique de l'expreſſion ont d'intéreſſant. On voit auſſi du même artiſte, dans cette égliſe, un Saint Denys en marbre, & le crucifix élevé au-deſſus de la grille du chœur. C'eſt de lui qu'eſt le tombeau du Prince de Conti dans le chœur de l'égliſe de Saint André des Arcs, & celui du Maréchal de Créquy aux jacobins de la rue Saint-Honoré. Il fit pour la ville de Lyon, la figure en bronze de la Saone, de dix pieds de proportion, qui orne le piédeſtal de la ſtatue de Louis XIV. Cet artiſte a travaillé juſqu'à l'âge de ſoixante-ſeize ans, & le dernier de ſes ouvrages, que la mort ne lui a même pas permis de

terminer entiérement, eſt l'un des plus eſtimés : c'eſt un bas-relief en médaillon, repréſentant le paſſage du Rhin. Il eſt placé à Verſailles, dans le ſallon de la Guerre. Couſtou a fini ſa carrière laborieuſe en 1733. Il s'eſt diſtingué par l'eſprit de ſes conceptions & l'agrément de ſon exécution. Ses formes ont de la pureté ; mais on ne trouve pas dans ſes ouvrages le caractère ſage de l'antique : on pourroit lui reprocher de s'être trop pénétré du goût françois, & d'avoir eu plus d'agrément que de grandeur.

(43) CAMILLE RUSCONI, né à Milan en 1658, apprit ſon art à Milan & ſe perfectionna à Rome. Il étudia ſurtout l'antique, & ce fut après l'avoir copié, qu'il tenta de l'imiter dans des ouvrages originaux. Il copia l'Antinoüs, l'enlévement de Proſerpine, l'Apollon du Belvedere, & deux fois l'Hercule Farnèſe. L'Apollon & l'un de ſes Hercules, ont paſſé en Angleterre.

Il travailla d'abord en ſtuc, & ſes premiers ouvrages en marbre ſont le tombeau de Palavicini, & celui de Fabretti. Il a fait quatre des apôtres qui ornent la nef de Saint-Jean de Latran : ces figures, dans la proportion de dix-neuf pieds, repréſentent Saint-André, Saint-Mathieu, Saint-Jean & Saint-Jacques le Majeur. Son ouvrage capital eſt le tombeau de Grégoire XIII, placé dans l'égliſe de Saint-Pierre. Sous une grande arcade, ce pontife eſt repréſenté aſſis dans la chaire papale, & revêtu de ſes habits pontificaux. Plus bas, la Juſtice & la Piété, ſoulèvent une grande draperie, & laiſſent voir un bas-relief qui n'eſt pas moins eſtimé que le reſte du monument.

Quand cet ouvrage fut découvert, on y admira la beauté du génie ſoutenue par les charmes de l'exécution. » Peu de ſculpteurs entre ſes contemporains, dit M. » D.... ont approché comme lui de l'antique & de » la nature. Ses attitudes ſont belles & majeſtueuſes, » ſes têtes peu communes, & ſes draperies très-élé- » gantes. Il donnoit à ſes figures l'action qu'elles » demandoient; elles paroiſſoient vivantes, tant il » ſavoit bien exprimer les paſſions de l'âme ». On ajoute qu'il étoit modeſte avec de grands talens, que jamais il ne dépriſoit les ouvrages de ſes rivaux, & qu'épris d'amour pour la gloire, il travailloit pour elle bien plus que pour l'intérêt. Il eſt mort en 1728, âgé de ſoixante & dix ans.

(44) GRINLING GIBBONS. On ignore l'année qui a vu naître cet artiſte Anglais; on ne connoît pas même le lieu de ſa naiſſance, & l'on ne ſait de qui il reçut les principes de ſon talent. Le premier qui l'employa, fut un directeur de ſpectacles à Londres, qui lui confia les ſculptures d'une ſalle de comédie. Il fut enſuite occupé par Charles II, à la décoration du Palais de Windſor, & de quelques autres maiſons royales.

On dit que Gibbons fit ſon propre buſte en bois; on parle d'un bas-relief ſur lequel il repréſenta le martyr de Saint-Etienne. On ſoupçonne que ce fut lui qui fit le modèle de la ſtatue en bronze de Jacques II, qui eſt dans le jardin de Witheal; la ſeule circonſtance qui autoriſe ce ſoupçon, c'eſt qu'on ne ſache pas qu'il y eût alors en Angleterre aucun ſculpteur capable d'entreprendre cet ouvrage: mais ce qui

qui affoiblit beaucoup cette conjecture, c'eſt que les deux vertus qui accompagnent le buſte de Prior à Weſtminſter, & le tombeau de Newton, dans la même égliſe, donnent une idée bien peu favorable du talent de Gibbons pour la figure. C'eſt dans la partie de l'ornement qu'il s'eſt diſtingué, & nous aurions gardé le ſilence ſur ce ſculpteur, s'il n'étoit pas le ſeul qu'ait produit l'Angleterre. On vante de lui des morceaux qui tirent leur prix de la délicateſſe du travail, & de l'extrême patience; tels que des oiſeaux dont il ſemble que l'on compte les plumes, une cravatte de dentelle, &c. Quels chefs-d'œuvre à citer, après avoir nommé ceux de Michel-Ange, du Bologna, de l'Algarde, de le Gros, du Puget! Gibbons eſt mort à Londres en 1721.

(45) Marc Chabry, élève du Puget, naquit à Lyon en 1660. Il a fait pour cette ville la peinture & la ſculpture du Maître-Autel de l'égliſe de Saint-Antoine, & un bas-relief repréſentant Louis XIV, à cheval, placé au-deſſus de la porte de l'hôtel-de-Ville. Il fit préſenter au roi une ſtatue d'Hercule & une de la Vierge, & obtint le titre ſtérile de ſculpteur de ſa Majeſté à Lyon. On nous apprend que le Maréchal de Villars, lui paya 8000 livres, une ſtatue repréſentant l'Hiver: nous ſerions plus curieux de connoître le mérite de cet ouvrage, que le prix qui en a été donné. Chabry fit à Mayence le portrait de l'électeur, revint dans ſa patrie, & y eſt mort en 1727.

(46) Pierre le Pautre, né à Paris en 1660,

étoit fils d'un architecte. Il apprit la ſculpture ſous un maître dont le nom eſt aujourd'hui oublié, mais il ſe perfectionna par l'étude de la nature & des grands maîtres. Il reſta quatorze ans à Rome où il étoit allé avec la penſion du Roi. De retour en France, il s'attacha à l'académie des maîtres, & ne voulut pas ſe préſenter à l'académie royale. Cela reſſembloit à de la modeſtie, mais la modeſtie cache bien ſouvent de l'orgueil. Il ne diſſimuloit pas à ſes amis qu'il n'étoit pas fâché de reſter dans un corps où il n'avoit pas de rivaux. D'ailleurs le Brun tenoit le ſceptre de l'académie royale, & le Pautre ne vouloit pas ſoumettre ſa tête au joug. Avec de tels ſentimens, on doit prévoir qu'il fit peu d'ouvrages pour le roi, puiſque le Brun en étoit le diſtributeur.

Il en fit un cependant auquel il doit ſa réputation: c'eſt le grouppe d'Enée enlevant ſon père Anchiſe, & tenant par la main ſon fils Aſcagne, morceau que l'on voit aux Tuileries, & qui eſt compté au nombre des plus précieux ouvrages qu'aient produit les ſtatuaires françois. Peut-être les anciens juges de la Grèce auroient-ils exigé dans la figure d'Enée plus de grandeur, de nobleſſe, d'héroïſme: ils auroient voulu plus de beauté dans la tête du fils de Vénus: comme ils déſignoient par un caractère bien marqué les deſcendans de Jupiter, ils auroient demandé qu'on eût reconnu dans Enée le fils de la plus belle des Déeſſes: mais des jugemens ſi ſévères ne conviendroient pas aux modernes, qui ſont trop ſouvent obligés à l'indulgence, & le grouppe de le Pautre conſerve la réputation qui lui a été juſtement accordée. Nous avons

dit ailleurs qu'il avoit terminé le groupe d'Arrie & Poetus, commencé par Théodon.

On voit de lui à la Muette, Clitie changée en tournesol, & une femme arrosant des fleurs que lui présente l'amour. Sa Sainte Marcelline est un ouvrage estimable. C'est lui qui a fait pour Marly une copie libre de l'Atalante antique. Il y a encore de cet artiste d'autres ouvrages, dont quelques uns ne répondent pas à sa réputation; mais le mérite de son Enée couvre les foiblesses de ses productions médiocres. Il est mort à Paris en 1744, âgé de quatre-vingt quatre ans.

(47) JEAN-LOUIS LEMOYNE, né à Paris en 1665, fut élève de Coysevox. » Il a fait, dit Dandré Bardon, quantité d'ouvrages fort estimés: un bas-» relief du portement de croix à la chapelle de Ver-» sailles: deux Anges adorateurs qu'il a sculptés » pour les Invalides; une Diane pour la Muette, » &c. Il s'adonna particulièrement au portrait. Celui » du Duc d'Orléans, régent du royaume; ceux de Man-» sard, de Largilliere, qui sont placés dans les salles » de l'académie royale, dont il fut recteur, donnent » une juste idée de son savoir. Il est mort à Paris en » 1755, âgé de quatre-vingt dix ans ».

(48) ROBERT LE LORRAIN, Sculpteur, dont le nom est peu connu, parce qu'il fut mal servi par les circonstances, naquit à Paris en 1666. Il se mit longtemps sous la discipline d'un peintre pour se former au dessin, & passa ensuite dans l'école de Girardon. Il gagna le premier prix à l'âge de vingt-trois ans,

& fit le voyage de Rome avec la penſion du Roi. Il y fit une étude opiniâtre de l'antique & des chefs-d'œuvre de peinture que renferme le Vatican, & à force de travail, il ſe détruiſit la ſanté, qu'il eut le bonheur de réparer en revenant dans ſa patrie.

Il s'arrêta à Marſeille où il termina quelques ouvrages commencés par Puget. A ſon arrivée à Paris, il trouva les travaux publics ſuſpendus par les malheurs des temps, & apprit qu'un nouveau réglement pour l'académie royale, ne permettoit plus de recevoir de nouveaux artiſtes, pour ne pas augmenter le nombre des académiciens indigens. Il fut obligé de ſe faire affilier à l'académie des maîtres, & n'eut d'autres occupations que celles que lui fournirent quelques amateurs. Ses ouvrages ne furent que des morceaux de cabinet, entre leſquels on cite une Andromède coulée en bronze. Mais la plus grande partie de ſon temps étoit conſacrée à exécuter en marbre les modèles de Girardon. Ce fut lui qui exécuta le mauſolée de ce ſtatuaire à Saint-Landri. C'étoit ainſi qu'en travaillant beaucoup, il reſtoit dans l'obſcurité.

Cependant la permiſſion de faire des élections nouvelles, fut rendue à l'académie royale, & le Lorrain y fut admis avec unanimité de ſuffrages. Il donna pour morceau de réception une Galathée. Ce fut à-peu-près vers le même temps qu'il ſculpta une femme pour la caſcade ruſtique de Marli.

Il ſe vit enfin chargé de grands travaux, mais loin de la Capitale & des lieux fréquentés par les artiſtes & les connoiſſeurs. Le Cardinal de Rohan le choiſit pour décorer en Alſace ſon Palais de Saverne. Ce fut là que le Lorrain, ſans conſidérer le traité qu'il

avoit fait & qui lui étoit médiocrement avantageux, ſacrifia ſes intérêts & ceux de ſa famille au deſir de produire de grandes choſes: ce fut-là qu'il dépoſa les monumens ſur leſquels il eſpéroit fonder ſa gloire, & qui furent détruits en 1779 par l'incendie qui conſuma ce palais. Il avoit commencé les ſculptures extérieures du palais épiſcopal de Straſbourg; une attaque d'apoplexie l'obligea d'abandonner ces travaux qui furent terminés par une main peu digne de s'aſſocier à la ſienne. Ainſi les événemens ſe ſont accumulés pour s'oppoſer à ſa réputation pendant ſa vie & après ſa mort.

On peut ſe former une idée de ſon talent par les ſtatues des quatre ſaiſons qu'il a faites pour l'hôtel de Soubiſe, par le bas-relief des chevaux d'Apollon, par ceux dont il a décoré un mauſolée de la maiſon de Laigue aux Jacobins de la rue du Bacq, par une figure de Bacchus dans les jardins de Verſailles & par quelques ouvrages dans la chapelle de ce château; enfin, par la Vierge en marbre de la paroiſſe de Marly.

Pendant les fréquens loiſirs que lui laiſſoit ſon indolence à ſe procurer des travaux, il faiſoit des têtes de fantaiſie qui ſont diſperſées dans les cabinets; il réuſſiſſoit principalement à celles de jeunes gens & de femmes. Vanclève l'invitoit un jour à venir voir une tête de bacchante qu'il avoit acquiſe & que ce ſculpteur prenoit pour une antique. Le Lorrain fut agréablement ſurpris en reconnoiſſant un de ſes ouvrages.

Il aimoit à vivre dans la retraite, ne ſe montroit pas, ne cherchoit pas les occaſions de ſe faire confier des

entrepriſes : il falloit qu'on vînt le chercher, & l'on cherche rarement les hommes à talens qui ſe cachent. On dit qu'il travailloit ſouvent ſans autres apprêts que de poſer le marbre ſur un tonneau, n'ayant pour modèle qu'une maquette, un deſſin, ou le projet qu'il avoit dans ſa tête. Mais avec cette manière libre d'opérer, il gâtoit quelquefois les morceaux qu'il étoit près de finir.

Après avoir éprouvé pluſieurs attaques d'apoplexie, il eſt mort à Paris en 1743, âgé de ſoixante-dix-ſept ans. Il paroît avoir moins cherché le grand, que l'agrément & le goût.

(49) ANGELO ROSSI, né à Gènes en 1671, ſe diſtingua comme ſculpteur & comme deſſinateur. Il apprit ſon talent dans ſa patrie & à Veniſe; mais ce fut à Rome qu'à l'âge de dix-huit ans, il vint le perfectionner & l'exercer. Il ſe fit connoître par deux bas-reliefs qui contribuent à la décoration de la chapelle de Saint Ignace dans l'égliſe du Jeſus. Le bas-relief qu'il exécuta pour le tombeau d'Alexandre VIII, & qui repréſente pluſieurs canoniſations faites par ce pontife, eſt regardé comme le plus beau de ceux qui décorent la baſilique de Saint Pierre. L'auteur conſulta la nature même pour les moindres détails, & ne ſe permit de traiter les acceſſoires les plus indifférens, qu'après en avoir fait des études répétées. Ses ſoins furent couronnés par le plus grand ſuccès, & cet ouvrage fut moulé par ordre de Louis XIV, qui voulut qu'un plâtre en fût dépoſé dans l'école Françoiſe de Rome, comme un exemple que les élèves de l'art devoient toujours avoir ſous les yeux.

» La compoſition, dit Dandré Barbon, en eſt établie » ſur un plan circulaire : les figures y ſont diſtri- » buées de manière que le héros du ſujet, placé ſur » le bombage du ſolide, eſt le plus apparent & reçoit » les accidens les plus lumineux. Celles qui ſont ſur » les ſites tournans aboutiſſent au fond du bas-relief, » ſans que l'art ſemble y conduire. On diroit que, » dans ce morceau de ſculpture, la nature ſeule » fait tous les frais de l'illuſion : c'eſt le génie & le » ſavoir qui ont varié, d'un tact fin, le caractère des » chairs & celui des étoffes, & qui ont répandu, » ſur tous les acceſſoires, le goût & la vérité ».

On parle avec beaucoup d'éloge du bas-relief de la Piété, ouvrage du même auteur, qui eſt conſervé à Gènes, & de celui de la Prière au jardin des Oliviers, dont il fit préſent au Cardinal Ottoboni.

On diſtingue entre ſes ouvrages de ronde-boſſe, qui ſont en petit nombre, la ſtatue coloſſale de Saint Jacques le mineur à Saint Jean de Latran, & un petit Satyre mangeant une grappe de raiſin.

Mais ſa gloire eſt ſur-tout fondée ſur le mérite ſupérieur de ſes bas-reliefs. On dit que, dans ce genre, il a ſurpaſſé tous ſes prédéceſſeurs, & a ſervi de modèle à ceux qui ſont venus après lui. Il ne traitoit pas les bas-reliefs à la manière de l'Algarde qui donnoit une ſaillie conſidérable aux figures du premier plan, & faiſoit du bas & du plein relief un mélange qui a trouvé des approbateurs illuſtres & d'illuſtres cenſeurs ; mais il obſervoit ce demi-relief qui approche plus de la manière des anciens. L'étude, le travail le chagrin de voir ſes talens mal récompenſés, altérèrent la ſanté de cet artiſte, qui n'étoit pas moins

aimable par ſon caractère & ſes mœurs, eſtimable par ſes ouvrages, & le canonisèrent au nombre en 1715, âgé de quarante-quatre ans.

(50) Guillaume Coustou, frère de Nicolas, naquit à Lyon en 1678, fut élève de Coyſevox, & ſurpaſſa ſon frère. Parti pour Rome avec la penſion du Roi, des tracaſſeries l'empêchèrent d'en jouir. Avec un talent encore naiſſant, il fut obligé de travailler pour vivre dans cette capitale des arts, où les talens conſommés ont peine à fixer l'attention. Les dernières reſſources lui manquoient; il ſe diſpoſoit à partir pour Conſtantinople, lorſqu'il fut recueilli par le Gaus, & il travailla, ſur le modèle & ſous les yeux de ce grand maître, au bas-relief de Saint Louis de Gonzague. De retour à Paris, il donna pour ſa réception à l'académie royale Hercule ſur le bûcher, & ſix quelques années après, pour les jardins de Marly, les figures de Daphné & d'Hippomène. La Daphné, légèrement drapée, finement deſſinée, artiſtement exécutée, paroît être une imitation de l'Atalante antique. C'eſt auſſi à Marly, ſur la terraſſe, à la tête de l'abreuvoir, que ſe trouvent les derniers, & peut-être les plus beaux de ſes ouvrages. Ce ſont deux groupes, dont chacun eſt compoſé d'un cheval & d'un écuyer; ces chevaux ſe cabrent & ſont pleins de feu. Le même artiſte, quelques années auparavant, avoit décoré du groupe en marbre de l'Océan & de la Méditerranée, le tapis-vert de ces mêmes jardins.

On peut regarder comme un ouvrage capital la figure en bronze du Rhône, de dix pieds de proportion,

qui accompagne à Lyon la ſtatue équeſtre de Louis XIV.

On voit de notre artiſte, à Verſailles, un Bacchus dans une allée du Théâtre d'eau, & un bas-relief placé ſur l'une des portes de la tribune du Roi. Il repréſente Jéſus-Chriſt dans le temple au milieu des docteurs. C'eſt lui qui a terminé le bas-relief du paſſage du Rhin, qui eſt placé dans le ſallon de la Guerre. « Le » fort Tholus, dit Dandré Bardon, déſigné par » une tour embraſée, ſe deſſine légèrement ſur le fond. » Un génie portant le caſque du monarque paroît d'un » côté; de l'autre, la Victoire couronne le héros. Ces » deux objets, traités dans une progreſſion raiſonnée » de relief, ſoutiennent le ſaillant de la figure » principale; tandis que celle du fleuve, placée ſur le » ſite le plus avancé, ſoutient elle-même le groupe » où le roi domine, & s'accorde en même temps avec » le champ du bas-relief, où elle parvient par la mé- » diation des acceſſoires qui l'environnent ».

Si, dans cet ouvrage, les talens de Guillaume ſont aſſociés à ceux de François, il a fait ſeul le beau bas-relief qui décore la porte royale des Invalides. « Louis » XIV à cheval eſt accompagné de deux Vertus » aſſiſes aux angles du piédeſtal; les ſaillies, d'un » relief léger, font en contraſte avec des parties » entièrement iſolées. C'eſt par la magie des oppoſi- » tions, que le ciſeau a judicieuſement contrebalancé » cette unité de plans qui jette de la monotonie & » de l'ennui dans certains bas-reliefs. La noble ſimplicité » de celui que nous examinons, continue l'artiſte que » nous avons déja cité, débarraſſée des détails minu- » tieux qui appauvriſſent les effets en les multipliant,

» dévoile que l'auteur, élève de l'antique & de la nature, » a perfectionné, par l'inſpiration de celle-ci, les prin- » cipes puiſés dans l'autre ». On eſtime dans cet hôtel les figures en pierre de Mars & de Minerve, ouvrages du même ſtatuaire, ainſi que les figures d'Hercule & de Pallas à la principale porte de l'hôtel de Soubiſe.

Entre les morceaux qui aſſurent ſa réputation, on met dans un rang diſtingué le fronton du château d'eau vis-à-vis le Palais Royal : il y a repréſenté la rivière de Seine & ſa fontaine d'Arcueil. Il a auſſi décoré la Grand'Chambre du Parlement d'un bas-relief où l'on voit Louis XV entre la Juſtice & la Vérité. Ce laborieux ſtatuaire eſt mort à Paris en 1746, âgé de ſoixante-huit ans.

(51) JACQUES BOUSSEAU, élève de Nicolas Couſtou, naquit à Chavagnes en Poitou en 1681. Il donna pour morceau de réception à l'académie royale une figure d'Ulyſſe qui tend ſon arc. On voit de lui à la Magdeleine de Trénel le tombeau de M. d'Argenſon. M. D... lui attribue auſſi celui du cardinal Dubois dans l'égliſe collégiale de Saint-Honoré ; mais, ſuivant Dandré Bardon, ce monument eſt de Guillaume Couſtou. Il a fait à Notre-Dame, dans la chapelle de Noailles, les figures de Saint Maurice & de Saint Louis, & un bas-relief repréſentant Jéſus-Chriſt qui donne les clefs à Saint Pierre. Le plus grand nombre de ſes ouvrages eſt à Madrid où il fut appellé en qualité de premier ſculpteur du roi d'Eſpagne. Il y eſt mort en 1740, âgé de cinquante-neuf ans.

(52) ANTOINE VASSÉ naquit à Seine en Provence, en 1683. Nous n'avons ſur lui d'autres renſeignemens que ceux qui nous ſont offerts par Dandré Bardon. « Il entreprit avec ſuccès, dit cet artiſte, divers ouvrages de ſculpture. Les décorations » du chœur de Notre-Dame & celles de l'hôtel de » Toulouſe ſont de ſon invention. Le bas-relief du maître-» autel de la Métropole de Paris, la figure qui eſt à la » chapelle de la Vierge, la ſculpture du portail des » Capucines, &c, ſont les fruits heureux de ſon ingé-» nieux ciſeau ». Il eſt mort à Paris en 1736, âgé de cinquante-trois ans.

(53) FRANÇOIS DUMONT, né à Paris en 1688, fit de rapides progrès ſous ſon père, Maître Sculpteur de l'Académie de Saint-Luc. Il remporta de bonne heure le premier prix de l'Académie Royale: & étoit prêt de partir pour Rome avec la penſion du Roi, lorſqu'il fut retenu dans ſa patrie par l'amour; il épouſa la fille de Noël Coypel. Dès l'âge de vingt-trois ans, il fut admis à l'Académie Royale, & donna, pour morceau de réception, un Titan foudroyé; morceau d'un beau ſtyle & d'une fine exécution: on voit le géant menacer encore le ciel qui le punit.

Sans parler de différens ouvrages qui contribuèrent à ſa réputation, & dont pluſieurs ſont à Petit-Bourg, nous paſſerons à deux figures qui font ſur-tout honneur à ſon talent; elles ſont à Saint Sulpice, & repréſentent Saint Jean & Saint Joſeph: le premier eſt preſque nud; il a le bras gauche appuyé ſur un tronc d'arbre, & tient une croix de roſeaux enveloppée d'une bandrolle: Saint Joſeph, caractériſé par le lys qu'il tient de

la main droite, a, dans la gauche, un livre ſur lequel il ſemble méditer. Les deux autres figures parallèles, repréſentant Saint Pierre & Saint Paul, ſont du même auteur.

Le Duc de Lorraine voulut s'attacher un artiſte devenu célèbre dès ſon entrée dans la carrière. Il l'appella à Nancy; il le décora du titre de ſon premier ſculpteur: mais les travaux du premier ſculpteur ſe réduiſirent à un fronton & au modèle d'un autel.

Un monument plus capital dont il fut chargé & qui cauſa ſa mort, fut le tombeau du Duc de Melun placé chez les Dominicains de Lille. Dumont alla dans cette ville pour mettre la dernière main à ſon ouvrage: l'échafaud ſe briſa ſous lui; il ſe caſſa la jambe, & reçut intérieurement des bleſſures plus dangereuſes. Après avoir langui long-temps, il mourut en 1726, à l'âge de trente-huit ans, n'ayant fait, en quelque ſorte, qu'indiquer ce qu'il auroit dû produire.

(54) Edme Bouchardon, né à Chaumont en Baſſigny en 1698, montra d'abord la plus forte inclination pour la peinture; ſon père qui étoit en même temps ſculpteur & architecte, & qui avoit de l'aiſance, ſeconda le penchant de ſon fils, & eut l'utile complaiſance de faire chaque jour pour lui les frais d'un modèle. Le jeune artiſte recueillit le fruit de ces études, lorſqu'une paſſion nouvelle, auſſi vive que la première, l'entraîna vers la ſculpture. Après avoir paſſé quelque temps dans l'école de Guillaume Couſtou, il remporta le premier prix de l'Académie Royale, & fut envoyé à Rome avec la penſion du Roi. Deſſinateur pur & facile, il eut un avantage qui manque à ceux des ſculpteurs

qui ne ſavent guère que modéler ; celui de multiplier aiſément les études dans cette ville ſi abondante en chefs-d'œuvre de l'art. Il copia au crayon les plus beaux monumens de l'art antique, & les principales figures de Raphaël & du Dominiquin. Cependant il n'abandonnoit pas la pratique de l'art auquel il s'étoit particuliérement conſacré. Il fit une belle copie d'une figure antique repréſentant un Faune endormi ; il ſculpta pluſieurs portraits, & traita ce genre dans ce beau goût de ſimplicité pure qui a fait le caractère de ſon ſtyle. Il étoit déja compté au nombre des habiles maîtres de l'Italie, & ſe voyoit chargé de l'exécution d'un grand monument, le tombeau de Clément XIII, lorſqu'en 1732, les ordres du Roi le rappellèrent en France.

Il fut chargé à ſon retour d'une ſtatue de Louis XIV, deſtinée pour le ſanctuaire de Notre-Dame ; il en fit le grand modèle qui n'a pas été exécuté. Il répara, dans les jardins de Verſailles, la fontaine de Neptune, & y fit le Triton qui, poſé ſur une coquille, s'appuie ſur un énorme poiſſon. Quelques ouvrages, demandés par des particuliers, partagèrent ſes ſoins ; mais il n'avoit point encore fait de travaux publics importans, lorſque le Curé de Saint Sulpice, en le payant fort mal, le chargea d'orner le chœur de ſon égliſe. Bouchardon fit dix ſtatues, Jéſus-Chriſt, la Vierge & huit Apôtres. La modicité du prix qu'il recevoit de cette entrepriſe l'empêcha de la pouſſer plus loin : mais il fit les deux anges en bronze qui tiennent le pupitre des chantres ; & s'il fut peu généreuſement payé de ces deux ouvrages, leur mérite, en contribuant à ſa gloire, put ſuffire à ſa récompenſe,

les plus habiles maîtres, remporta le premier prix de l'académie royale, & alla à Rome avec la penſion, à l'âge de vingt-trois ans.

Il paſſa dix années dans cette ville à étudier & copier l'antique. Il reſtaura les douze ſtatues de marbre qui repréſentent l'hiſtoire d'Achille, reconnu par Ulyſſe, qui venoient d'être déterrées ſous les ruines du palais de Marius, & dont le Cardinal dePolignac avoit fait l'acquiſition. La plupart de ces figures étoient mutilées; les unes n'avoient point de têtes, à d'autres manquoit la moitié du corps: on prétend qu'il eſt preſque impoſſible de diſtinguer les parties antiques des parties reſtaurées. Si cela eſt vrai, on peut ſe plaindre de l'artiſte qui ſavoit ſi bien imiter l'antique dans ſes reſtaurations, & qui en différoit tant dans ſes ouvrages originaux. On auroit pu dire de lui en changeant un peu le mot de Mignard: » Qu'il faſſe toujours des » antiques & non des Adam ».

Son talent de reſtaurateur fut ſouvent employé pendant ſon ſéjour à Rome. Il copia auſſi dans cette ville un grouppe de marbre, de ſix pieds de proportion, répréſentant Mars careſſé par l'Amour. On aſſure que les Romains ne purent refuſer d'applaudir au bas-relief dont il décora une chapelle de Saint-Jean de Latran & qui repréſente l'apparition de la Vierge à Saint André Corcini. Des entrepriſes plus conſidérables alloient récompenſer ce premier ſuccès lorſqu'il fut rappellé par le miniſtere de France.

A ſon retour, il décora le haut de la caſcade de Saint Cloud des deux figures eſtimées qui repréſentent la Seine & la Marne. Elles ſont coloſſales & ont dix-huit pieds de proportion.

Il fut enſuite chargé de faire pour le roi deux grouppes qui étoient deſtinés au jardin de Choiſy. Il réuſſit au gré du public qui trouve beau tout ce qui l'étonne : il fut moins applaudi des connoiſſeurs qui croyent que le beau doit être toujours accompagné de la ſimplicité. Ces deux grouppes repréſentent la chaſſe & la pêche. L'auteur y a mis tout ſon art à ſoigner les acceſſoires, & a été moins heureux dans la manière dont il a traité les objets principaux. Le premier grouppe eſt compoſé de Diane accompagnée de deux nymphes. L'une attache un héron à un arbre; l'autre aſſiſe à ſes pieds, lui tend un arc & un carquois pour en faire un trophée. Les feuilles & les branches de l'arbre ſont travaillées à jour; les plumes du héron ſont finies avec le ſoin le plus recherché : quelques unes de ces plumes ſe détachent & ſemblent avoir, en marbre, la légéreté de la nature. Voilà ce qu'aime le vulgaire : mais les meilleurs juges prononcent que ces triomphes de la patience & d'une adreſſe meſquine ne ſont pas ceux de l'art du ſculpteur qui, à la beauté, doit joindre la ſolidité. Ils auroient voulu que l'auteur eût un peu négligé les feuilles de ſon arbre, le plumage de ſon oiſeau, & qu'il eût fait Diane plus belle.

Les mêmes recherches ſont encore plus exagérées dans l'autre grouppe qui repréſente deux nymphes occupées de la pêche. L'une tire un filet percé à jour & rempli de poiſſons qui ſemblent s'agiter. Un jeune triton eſt pris avec eux & fait des efforts pour échapper : l'autre nymphe aide ſa compagne : le vent agite & fait voltiger les draperies de ces deux figures. Louis XV a fait préſent de ces grouppes au roi de Pruſſe.

& ils ſont placés au jardin de Sans-ſouci, près de Potſdam.

On trouve la même fineſſe de travail dans le grouppe qu'Adam fit pour le jardin de Groſbois qui appartenoit au Duc d'Antin : il repréſente un chaſſeur prenant dans ſes filets un lion qui a tué ſon chien. Bouchardon fit le grouppe correſpondant, & comme il ſe montra plus grand & plus ſage, il fut moins applaudi.

C'eſt Adam qui a fait à Verſailles le grouppe de Neptune & d'Amphitrite pour le baſſin de Neptune. On voit de lui, à l'hôtel de Soubiſe, ſix figures en ſtuc ; la Poëſie, la Peinture, la Muſique, la Juſtice, l'Hiſtoire, la Renommée ; & aux Invalides, la figure de Saint-Jérôme, qui eſt l'un de ſes meilleurs ouvrages. Il a publié un *Recueil de ſculptures antiques, grecques & romaines*, gravées d'après ſes deſſins. Il eſt mort en 1759, âgé de cinquante-neuf ans.

(56) Paul-Ambroise Slodz, né à Paris en 1702, » réunit, dit Dandré Bardon, pluſieurs genres de ſon » art. Le dais du baldaquin du grand autel de Saint-» Sulpice, les ſculptures des deux balcons qui ſont » dans les bras de la croiſée, celles de la chapelle » de la Vierge, le bas-relief en bronze repréſentant » les noces de Cana qui eſt au rétable, les ornemens » & les figures du chœur de Saint-Méri, ſont les » productions de ſon génie. L'Icare qu'il a ſculpté » pour ſa réception à l'académie, dont il fut pro-» feſſeur, eſt un ouvrage eſtimable ». Il eſt mort en 1758, âgé de cinquante ſix ans.

(57) Jean-Baptiste Lemoyne, fils de Jean

Louis, naquit à Paris en 1704, & fut élève de ſon père & de le Lorrain : mais en recevant leurs leçons, il ne conſultoit pas avec moins de confiance Largilliere & de Troi ; il ſe préparoit ainſi, dès ſa première jeuneſſe, à aſſocier à la ſculpture les agrémens de la peinture, & on peut lui reprocher d'avoir trop méconnu les limites de ſon art en voulant les étendre, & de lui avoir ainſi fait plus de tort qu'il ne lui a procuré de perfection.

A l'âge de vingt ans, il remporta le premier prix de ſculpture à l'académie royale, & avoit acquis le droit de faire le voyage de Rome avec la penſion du roi : mais ſon père demanda comme une grace que le jeune homme fût exempt d'accepter ce bienfait, & par une tendreſſe aveugle, il éteignit devant ſon fils le flambeau dont il avoit beſoin d'être éclairé. Plus le jeune homme montroit de feu immodéré, plus il paroiſſoit rechercher ces agrémens ſéducteurs qu'on peut appeller le bel-eſprit de l'art, plus il avoit beſoin d'être remis dans la route du vrai beau, par le ſpectacle & l'étude des grands modèles de l'antiquité & des ouvrages des plus ſages maîtres modernes.

Il ſe fit avantageuſement connoître par la figure de J. C. dans la compoſition du baptême du Sauveur, ouvrage dont Jean-Baptiſte Lemoyne, ſon oncle, étoit chargé pour le maître-autel de Saint-Jean-en-Grève, & que la mort l'empêcha de terminer. L'âge de l'auteur, qui n'avoit pas encore vingt-cinq ans, ajouta à l'admiration du public, & ce premier ſuccès valut au jeune artiſte une entrepriſe qui devoit conſommer ſa réputation ; c'étoit une ſtatue équeſtre & coloſſale de Louis XV, deſtinée pour la ville de Bor-

deaux. Le monarque eſt vêtu à la romaine: l'air de nobleſſe de ce prince eſt heureuſement ſaiſi. Il commande & ſon regard ſe porte du côté oppoſé à celui qu'indique le geſte. Quand Louis XV, ſuivi de ſa cour, vint voir le modèle dans l'attelier de l'artiſte, le prince Charles, grand écuyer, blâma ce contraſte, & prétendit que le geſte devoit être d'accord avec le regard. Le roi, ſans prendre la peine d'entrer dans une longue diſcuſſion, ſe poſe dans l'attitude du modèle, regarde le grand écuyer, dirige ſon geſte du côté oppoſé; *c'eſt ainſi, dit-il, que je commande.* Il ajouta à cette juſtification une penſion de quinze cents livres.

Il eſt certain que la critique du prince Charles étoit fauſſe, & que l'artiſte avoit bien fait de ſaiſir un contraſte qui eſt dans la nature. Souvent on fixe le regard ſur celui à qui l'on commande, & l'on indique par le geſte un côté oppoſé, qui eſt celui vers lequel on ordonne de ſe porter.

Le ſuccès du modèle étoit décidé; mais la moitié ſupérieure de la fonte manqua. Cet accident ſi grave fut réparé par un procédé ingénieux qu'imagina le fondeur Varin. Il fit tailler à queues d'arronde la partie qui avoit réuſſi, & par une ſeconde fonte, le métal réduit à l'état de liquéfaction, ſe joignit avec ſolidité à celui de la première. Il eſt impoſſible de reconnoître que ce monument, haut de plus de quatorze pieds, n'a pas été fondu d'un ſeul jet. Ce même procédé a été employé par M. Falconet à Saint-Péterſbourg, pour réparer un accident moins conſidérable à la ſtatue équeſtre de Pierre I.

Les états de Bretagne voulurent conſacrer par un

monument immortel la joie qu'ils éprouvèrent avec toute la France, lorſque ce monarque, attaqué à Metz d'une maladie que l'on croyoit mortelle, fut rendu à l'amour de ſes ſujets. Le Moyne repréſenta le prince élevé ſur une trône orné de drapeaux & de trophées, & près de marcher à de nouveaux exploits. La province de Bretagne, fléchiſſant le genou devant le ſouverain, indique aux citoyens la protection qu'il leur accorde. La ſanté placée à la droite du roi, tient un ſerpent qui boit dans une coupe qu'elle lui préſente. On voit près d'elle un autel entouré de fruits. Quand Louis XV vint voir ce monument terminé, il accueillit avec bonté l'épouſe de l'artiſte, promit de faire tenir en ſon nom, ſur les fonds de baptême, l'enfant dont elle étoit enceinte, & dont il aſſura la deſtinée par ſes bienfaits.

Quoique ces deux ouvrages capitaux aient été tranſportés dans les provinces, les habitans de la capitale peuvent apprécier les talens de l'auteur. On voit de lui aux Jacobins de la rue Saint-Honoré, le mauſolée de Mignard, premier peintre du roi, la ſtatue de Saint-Grégoire & celle de Sainte-Thérèſe aux Invalides, une figure pédeſtre de Louis XV à l'école militaire; & dans le ſallon de l'hôtel de Soubiſe, la Politique, la Prudence, la Géométrie, l'Aſtronomie, la Poëſie épique & la Poëſie dramatique. Il a fait un très-grand nombre de portraits. On reconnoît dans tous ſes ouvrages un artiſte plein d'eſprit & de feu, mais peu correct; on voit qu'il s'eſt formé ſur les ouvrages des peintres françois, & qu'il a trop négligé l'antique & les plus grands maîtres des écoles de Rome & de Florence. Il

eſt mort à Paris en 1778, âgé de ſoixante-quatorze ans.

(58) René-Michel Slodz, plus connu ſous le nom de *Michel-Ange*, étoit frère de Paul-Ambroiſe & naquit à Paris en 1705. Il partit pour l'Italie à l'âge de vingt-deux ans, & fit à Rome un ſéjour de près de dix-ſept années. Ses talens lui firent obtenir quelquefois, dans cette métropole des arts, la préférence ſur des artiſtes italiens. Il eut l'honneur d'être choiſi pour décorer d'un grouppe la baſilique de Saint-Pierre; c'eſt celui de Saint-Bruno refuſant la mître qu'un ange lui apporte. » Parmi les autres ouvrages qui lui acquirent à Rome » une grande célébrité, dit M. D....., on doit placer » le tombeau du Marquis Capproni à Saint-Jean-des- » Florentins, morceau digne de la plus haute eſtime, » ſoit pour l'expreſſion, ſoit par l'art admirable avec » lequel la figure principale eſt drapée. Un ſocle » porte le ſarcophage, ſur lequel une femme tenant » un livre, eſt négligemment appuyée. A ſes pieds, » un agneau, couché ſur un livre déſigne la dou- » ceur du caractère du Marquis & ſon amour pour » les lettres. Des Génies portent ſon médaillon ».

Slodz a fait auſſi le bas-re[illegible] qui accompagne le tombeau de Wleughels dans l'égliſe de Saint-Louis des François: & il fut en même temps l'auteur de l'épitaphe.

Deux villes de nos provinces renferment des monumens de ſon habileté. On voit & l'on eſtime à Lyon deux buſtes ouvrages de ſon ciſeau. L'un repréſente la tête de Calchas & l'autre celle d'Iphigénie. A Vienne, en Dauphiné, on voit le tombeau commun

de deux archevêques de cette ville; M. de Montmorin & le Cardinal d'Auvergne, ſon ſucceſſeur. Le premier eſt à demi couché ſur le tombeau; le ſecond eſt debout: tous deux ſe tiennent par la main, & le plus ancien appelle l'autre. » Ce monument, » ajoute l'écrivain que nous avons déja cité, offre de » grandes beautés; les draperies ſont nobles, les ha- » bits magnifiques, les têtes, dont les principales » ſont des portraits, brillent pour la vérité & l'exé- » cution ».

Ce fut en 1747, que Slodz réſolut de ſe fixer dans ſa patrie. Il y perdit beaucoup de temps pour ſa gloire; temps qui fut employé aux décorations paſſagères de fêtes, ou à des modèles d'ouvrages qui n'ont pas eu d'exécution. Ces occupations éphémères le rendoient célèbre pour ſes contemporains, mais elles n'exiſtent pas pour la poſtérité.

Enfin on lui confia l'entrepriſe du tombeau de Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice; entrepriſe foiblement payée; l'honneur du ſuccès fut la principale récompenſe de l'artiſte. » La compoſition parut neuve: » l'auteur y donna l'exemple de l'emploi ingénieux » des marbres de diverſes couleurs; ou plutôt il ſuivit » cet exemple qu'avoit déja donné le Bernin dans les » tombeaux de l'égliſe de Saint-Pierre à Rome. La » figure du curé eſt d'une grande beauté; celle de l'Im- » mortalité, quoique moins heureuſe, eſt néanmoins » très-eſtimable. Ne pourroit-on pas deſirer dans ce » mauſolée plus de pureté dans le deſſin, plus de repos » dans la compoſition, plus de grandeur dans la » manière? » Nous n'avons fait que tranſcrire ici les paroles de M. D.,.., & nous croyons que l'éloge qu'il

fait de ce monument, & la critique dont il l'accompagne, ſeront généralement adoptés. On ratifiera peut-être auſſi l'on jugement ſur les bas-reliefs dont le même artiſte a orné le porche de Saint-Sulpice : » ouvrages » en apparence peu intéreſſans, mais les plus propres à faire connoître Slodz, & qui ſont autant de » chefs-d'œuvre de grace & de bon goût »

On voit à Choiſy une très-belle copie faite par cet artiſte du fameux Chriſt de Michel-Ange, dont l'original eſt à Rome dans l'égliſe de la Minerve.

Slodz s'eſt diſtingué dans l'art de traiter les draperies modernes, comme on peut le voir par le monument du curé de Saint-Sulpice. Nous inclinons à croire que, pour les ſujets qui le permettent, la manière de draper des artiſtes grecs eſt celle qui convient le mieux à la ſculpture : mais quand les ſujets exigent des draperies d'un autre genre, c'eſt une gloire aux ſtatuaires de ſavoir les exécuter avec goût & avec toute la vérité dont leur art eſt ſuſceptible. On peut reprocher à Slodz d'avoir quelquefois pêché contre la pureté des formes; c'eſt un vice que les peintres ont des moyens de ſe faire pardonner, mais contre lequel on ne peut être trop ſévère dans les ouvrages des ſculpteurs.

René-Michel Slodz eſt mort à Paris en 1764, âgé de cinquante-neuf ans.

(59) NICOLAS-SÉBASTIEN ADAM, frere de Lambert-Sigiſbert, naquit à Nancy en 1705. Elève de ſon père, il vint à Paris, à l'âge de ſeize ans, recevoir des leçons plus ſavantes, & fit des progrès aſſez rapides pour que, trois ans après, un riche financier le

chargeât de décorer un château qu'il poſſédoit près de Montpellier. Le jeune homme vouloit refuſer cette entrepriſe, perſuadé qu'il ſeroit plus utile à ſon avancement de continuer encore d'être élève à Paris, que d'aller, loin de la capitale & des yeux de ſes maîtres, s'ériger en maître lui-même. Mais on lui fit comprendre que le ſéjour d'un lieu voiſin de Montpellier le rapprocheroit de Rome, & qu'il pourroit en faire le voyage avec le prix des ouvrages qu'on lui offroit. Ces motifs le déterminèrent, il partit, & travailla pendant dix-huit mois à la décoration extérieure du château; mais quand on lui offrit de ſe charger encore de la décoration intérieure, il refuſa opiniâtrement, ſentant bien que des travaux ne ſont pas des études, qu'au contraire ils en détachent, & que la jeuneſſe n'eſt pas le temps où l'on doit entreprendre de grands ouvrages, mais où l'on doit ſe préparer à en entreprendre un jour. Il partit pour Rome.

L'académie de cette ville, inſtituée ſous le nom de Saint-Luc, propoſe chaque année des prix qui ne ſont pas un ſimple encouragement pour les élèves, mais un titre d'honneur pour des artiſtes déja formés. Des artiſtes renommés n'ont pas dédaigné d'y concourir. Ils ſe diſtribuent dans la grande ſalle du capitole richement ornée: les cardinaux, les ambaſſadeurs des cours étrangères & les perſonnes les plus diſtinguées de Rome, ajoutent, par leur préſence, à la pompe de cette cérémonie. Un diſcours la précède & eſt quelquefois prononcé par un prélat; des vers ſont récités à la louange des vainqueurs. Adam, âgé de vingt-trois ans, ne craignit pas d'entrer dans le concours, & ſa jeune audace fut récompenſée par les honneurs du

couronnement. Encouragé par ce titre de gloire qu'il vouloit ſoutenir, il étudioit avec ardeur les chefs-d'œuvre de l'antiquité, il en reſtauroit quelquefois des débris, & donnoit à la peinture ſes inſtans de récréation.

Il revint à Paris en 1734 & fit pour la chapelle de Verſailles un bas-relief qui eſt mis au nombre de ſes meilleurs ouvrages. Il repréſente le martyre de Sainte-Victoire, vierge chrétienne, frappée près de l'autel de Jupiter pour avoir refuſé de lui offrir de l'encens. Il eut part avec ſon frère au principal grouppe du baſſin de Neptune à Verſailles: c'eſt de lui que ſont la figure de la Néréïde, l'enfant, la vache marine, les monſtres marins, & le Dauphin. Il ſculpta dans les nouveaux appartemens de l'hôtel de Soubiſe, quatre grouppes en ſtuc, & fut chargé des figures de la Juſtice & de la Prudence qui ornent la principale entrée de la chambre des comptes. On voit de lui, dans une chapelle de l'égliſe de Saint-Louis, qui fut autrefois celle de la maiſon profeſſe des Jéſuites, un grouppe repréſentant la Religion; elle inſtruit un jeune américain qui embraſſe la croix. Le portail de l'oratoire, rue Saint-Honoré, offre du même artiſte un grouppe de l'Annonciation placé à la hauteur du premier ordre d'architecture, & deux médaillons au-deſſus des portes. Le roi de Pologne Staniſlas Leczinski le choiſit pour élever à la reine ſon épouſe un mauſolée dans l'égliſe de Bon-ſecours, près de Nancy; ce monument a trente pieds de haut ſur dix-huit de large. L'un des derniers ouvrages d'Adam fut ſon Promethée, dont il fit hommage à l'académie pour ſa réception. Cet artiſte fut ſupérieur à ſon frère, ſans atteindre cependant à

hauteur des ſtatuaires d'un très-grand goût. Il eſt mort à Paris en 1778, âgé de ſoixante quatorze ans.

(60) JEAN-BAPTISTE PIGALLE, né à Paris en 1714, fut éleve de le Lorrain & de Lemoyne le pere. Il montra d'abord peu de diſpoſition, & vainquit par le travail les obſtacles que lui oppoſoit la nature. Aidé par le ſecours de quelques amis, il fit le voyage de Rome, & y mena la vie la plus laborieuſe. On aſſure qu'il commençoit ſes études à cinq heures du matin pour ne les quitter qu'à onze heures du ſoir. La pratique des ſculpteurs étoit de copier en petit & de ronde boſſe, les figures antiques qui étoient de ronde-boſſe elles-mêmes. Les préparatifs de ce travail, le ſoin de le conſerver prenoit un temps précieux qui étoit perdu pour l'étude: Pigalle s'épargna cette perte en les copiant en demi-relief. Il paſſa trois ans à Rome, & à ſon retour, il fut arrêté à Lyon par différens travaux. Ce fut dans cette ville qu'il commença cette ſtatue de Mercure qui ſuffit ſeule à ſa réputation, & qui lui ouvrit l'entrée de l'académie royale. Elle eut un tel ſuccès qu'il fut obligé d'ouvrir ſon attelier au public avide de l'admirer. Un jour un étranger s'écria: *jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau.* Pigalle s'approcha & lui dit: *Pour parler ainſi, avez-vous bien étudié les ſtatues des anciens? Et vous Monſieur*, répondit l'étranger au ſtatuaire, ſans le connoître, *avez-vous bien étudié cette figure-là?*

Il exécuta cette figure en grand par ordre du roi, & fit dans la ſuite une Vénus pour ſervir de morceau correſpondant. On rendit juſtice à l'art avec lequel il avoit exprimé la délicateſſe, la ſoupleſſe des chairs: mais

on jugea qu'il n'avoit point égalé le mérite de ſon premier ouvrage. Le roi de France a fait préſent de ces deux monumens au roi de Pruſſe.

Pigalle fit pour la marquiſe de Pompadour, qui aimoit les arts, & affectoit même de les cultiver, le portrait en pied de cette dame, la ſtatue du Silence, le grouppe de l'Amour & de l'Amitié, & la ſtatue de Louis XV placée à Belle-vue. Le grouppe d'enfans qui décore la façade de Saint-Louis du Louvre, eſt un ouvrage de ſa main. Mais il reçut bien plus d'applaudiſſemens, quand il eut fait la figure naïve d'un enfant tenant une cage d'où ſon oiſeau s'eſt échappé; morceau précieux par la vérité des formes & de l'expreſſion.

La capitale a la douleur de ne poſſéder aucun des ouvrages qui doivent aſſurer la réputation de ce très-habile artiſte. Tel eſt le célèbre tombeau du maréchal de Saxe, placé à Straſbourg. Telle eſt la ſtatue de Louis XV pour la ville de Reims, ouvrage célèbre, moins par la figure du héros que par celle du citoyen qui l'accompagne.

Le tombeau du comte d'Harcourt, à Notre-Dame, a des vérités, mais il paſſe pour un de ſes plus foibles ouvrages. On voit encore de lui à Paris la ſtatue de Saint-Auguſtin aux Petits-Pères de la place des Victoires; celle de la Vierge dans la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice; Saint-Maur porté ſur des nuages & ſoutenu par des anges, dans l'égliſe de Saint-Germain-des-Prés; un bas-relief au-deſſus de la porte des Enfans-Trouvés. Cet artiſte eſt mort en 1785, âgé de ſoixante onze ans.

(61) Guillaume Coustou, fils de Guillaume dont nous avons parlé, naquit à Paris en 1716. A son retour de Rome, dont il fit le voyage avec la pension du roi accordée aux élèves qui remportent les premiers prix, il aida son père dans l'éxécution des grouppes de chevaux placés à Marli. Ardent à saisir les occasions de se faire connoître, il entreprit en marbre, pour les Jésuites de Bordeaux, l'apothéose de Saint-François Xavier, au même prix qu'ils offroient pour la faire exécuter en simple pierre de Tonnerre. Il resta longtemps sans occupation, jusqu'à ce que le roi de Prusse l'eut chargé des statues de Mars & de Vénus. La mort du Dauphin, père de Louis XVI, lui procura la triste occasion d'exercer ses talens à l'érection du tombeau de ce prince. On a encore de cet artiste le bas-relief en bronze de la visitation dans la chapelle de Versailles; la figure de Saint-Roch, dans l'église paroissiale consacrée à Paris, sous l'invocation de ce Saint: le bas-relief du fronton de Sainte Geneviève. Coustou fut peu laborieux; on ne lui conteste pas l'invention de ses ouvrages: mais on sait qu'au moins pour l'exécution, il se reposoit sur des sculpteurs habiles que le défaut de fortune obligeoit à lui vendre leur talent. Un nommé Dupré, qui est mort obscur, a eu beaucoup de part aux derniers ouvrages de Coustou; c'est lui qui a sculpté entièrement le fronton de Sainte Geneviève. Guillaume Coustou est mort en 1777, âgé de soixante-un ans.

TABLE
ALPHABÉTIQUE
DES SCULPTEURS MODERNES.

Les chiffres rappellent à des chiffres correſpondans, placés avant les noms des Artiſtes dans le précédent article.

Adam, (Lambert-Sigiſbert) 55.
Adam, (Nicolas-Sébaſtien) 59.
Algardi, (Alexandre) 22.
Anguier, (François) 23.
Anguier, (Michel) 26.
Bandinelli, (Barthelemi ou Baccio) 8.
Bernini, (Jean-Laurent) 21.
Bogaert, (Vander) *voyez* Desjardins.
Bologne, (Jean de) 15.
Bouchardon, (Edme) 54.
Bouſſeau, (Jacques) 51.
Buonarroti, (Michel-Ange) 6.
Buyſter, (Philippe) 20.
Cellini, (Benvenuto) 9.
Chabry, (Marc) 45.
Couſtou, (Nicolas) 42.
Couſtou, (Guillaume) 50.

Couſtou, (Guillaume) fils, 61.
Coyſevox, (Antoine) 38.
Desjardins, (Martin Vander Bogaert, *dit* Desjardins) 37.
Donato ou Donatello, (1).
Dumont, (François) 53.
Flamand, *voyez* Queſnoy.
Gibbons, (Grinling) 44.
Girardon, (François) 34.
Goujon, (Jean) 12.
Gros, (Pierre le) 41.
Guérin, (Gilles) 24.
Guidi, (Dominique) 31.
Guillain, (Simon) 17.
Hongre, (Etienne le) 33.
Lemoyne, (Jean-Louis) 47.
Lemoyne, (Jean-Baptiſte) 57.
Lerambert, (Louis) 27.
Lorrain, (Robert le) 48.
Marſy, (Les deux frères) 32.
Michel-Ange, *voyez* Buonarroti.
Moyne, *voyez* Lemoyne.
Pautre, (Pierre le) 46.
Pigalle, (Jean-Baptiſte) 60.
Pilon, (Germain) 14.
Piſano, ou Piſanello, (André) 3.
Porta, (Guillaume della) 13.
Puget, (Pierre-Paul) 28.
Queſnoy, (François du) dit François Flamand, 39.
Raggi, (Antoine) 29.
Regnauldin, (Thomas) 30.

Ricciarelli, (Daniel) 11.
Roſſi, (Properzia) 10.
Roſſi, (Angelo) 49.
Ruſconi, (Camille) 43.
Ruſtici, (Jean-François) 5.
Sanſovino, (Jacques Tatti, dit) 7.
Sarraſin, (Jacques) 18.
Simon, 2.
Slodz, (Sébaſtien) 40.
Slodz, (Paul-Ambroiſe) 56.
Slodz, (René-Michel) 58.
Tacca, (Pierre) 16.
Tatti, *voyez* Sanſovino.
Théodon, (Jean) 25.
Tubi, (Jean-Baptiſte) 35.
Vancleve, (Corneille) 39.
Vaſſé, (Antoine) 51.
Veirier, (Chriſtophe) 36.
Verochio, (André) 4.
Volterre, (Daniel de) *voyez* Ricciarelli.

SCULPTURE (ſubſt. fem.) Comme la *ſculpture*, au moins dans la Grèce, ſemble avoir été cultivée avant la peinture, & avoir fait des progrès plus rapides, l'hiſtoire ancienne de cet art en particulier devient celle de l'art en général.

Nous la diviſerons en deux parties : dans la première nous donnerons l'hiſtoire des différens caractères & des progrès de la ſculpture antique, en général,

ſans nous attacher à conſidérer les différens artiſtes en particulier. Nous tâcherons de conſerver ce qui nous a paru le plus important dans l'*Hiſtoire de l'art* par Winckelmann. La ſeconde partie, plus poſitive, ſera conſacrée à l'hiſtoire chronologique des artiſtes.

HISTOIRE DE LA SCULPTURE.

Première partie.

Rapporter à un certain pays, à un certain homme, l'origine de l'art, c'eſt une erreur. L'art de peindre & de ſculpter eſt né partout chez l'homme encore ſauvage : on trouve de groſſières ſculptures chez les Sauvages de l'Amérique, on en trouve chez ceux de l'Aſie ſeptentrionale. Partout l'homme eſt devenu bientôt idolâtre; partout il a voulu imiter la forme de l'homme, parce qu'il a voulu repréſenter ſes dieux à qui il ſuppoſoit une figure humaine ; car l'anthropomorphiſme, c'eſt-à-dire, la forme humaine appliquée aux dieux, a été une erreur générale de tous les peuples dans l'idée qu'ils ſe ſont faite de la divinité. Moyſe, que le Chriſtianiſme oblige de regarder comme un auteur inſpiré, Moyſe s'eſt prêté lui-même à la foible intelligence du peuple qu'il inſtruiſoit; il a repréſenté Dieu ſous une forme humaine, ſe promenant dans le jardin & y converſant avec le premier homme. On n'a donc tardé nulle part à paîtrir de la terre, à tailler du bois, dans une forme qui approchât de la figure humaine; & l'on n'a pas tardé non plus à vouloir repreſenter à peu-près cette forme par des traits groſſiers de couleur. Telle a été partout

l'origine de la ſculpture & de la peinture, & ces deux arts ſe ſont arrêtés à ces premiers rudimens ſur une grande partie de la terre.

Winckelmann veut qu'on ait fait long-temps des modèles en terre, avant de rien tracer ſur une ſuperficie plate : car « pour modeler, dit-il, il ſuffit d'avoir la » ſimple idée d'une choſe, & pour deſſiner, il faut » avoir une infinité d'autres connoiſſances ». L'ingénieux Saxon, parce qu'il voyoit une profonde métaphyſique dans l'art de deſſiner & de peindre, croyoit que le premier qui avoit tenté de rendre, par des traits groſſiers, une apparence très-imparfaite de la figure humaine, avoit dû être un grand métaphyſicien. Aſſurément, il faut réunir un grand nombre de connoiſſances pour deſſiner paſſablement ; il en faut auſſi poſſéder un grand nombre pour modeler d'une maniere non pas encore vraie, mais ſeulement à-peu près vraiſemblable. Mais il n'en eſt pas moins vrai que les premiers inventeurs de l'art groſſier n'eurent beſoin d'aucunes connoiſſances pour tenter ces deux genres de repréſentation. Un tronc d'arbre, une maſſe de terre ſurmontée d'une forme arrondie, qu'on ſuppoſoit être une tête, fut une repréſentation ſuffiſante de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la ſculpture. Un rond, deux lignes parallèles pour repréſenter le corps, deux lignes diagonales pour repréſenter les bras ; telle fut l'imitation de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la peinture ; & l'on voit, dans les campagnes les plus agreſtes, des enfans renouveller chaque jour l'invention de ces deux arts par les mêmes procédés.

SCULPTURE *chez les Hébreux.* Moyſe, que je regarderai ſeulement ici comme le plus ancien des hiſtoriens, nous montre des ouvrages de ſculpture dans des ſiècles bien antérieurs à ceux où il écrivoit.

Dans la Genèſe, lorſque Jacob, par ordre du Seigneur, ſe diſpoſoit à quitter en ſecret Laban & à retourner dans le pays où il avoit pris naiſſance, Rachel parvint à dérober les idoles de ſon père, c'eſt-à-dire les petites ſtatues que Laban adoroit. (Genèſe, c. 31, v. 19.) Mais Laban ayant pourſuivi & atteint ſon gendre & réclamant ſes idoles, Jacob qui ignoroit le vol fait par ſon épouſe, permit à ſon beau-père de faire les plus exactes recherches, & de punir de mort le coupable. Rachel cacha les idoles ſous la litière des chameaux, s'aſſit deſſus, & s'excuſa de ne ſe pas lever même devant ſon père; parce qu'elle éprouvoit une maladie ordinaire à ſon ſexe. Ce détail peut nous faire conjecturer que ces ſtatues étoient de bronze, & qu'on avoit par conſéquent déja quelques connoiſſances de la fonte. En effet, ſi ces idoles, ces eſpèces de pénates portatifs, n'euſſent été que de bois, comme le furent long-temps les ſtatues des Grecs, Rachel n'auroit pu s'aſſeoir deſſus ſans riſquer de les mettre en pièces.

On voit du moins que l'art de jetter en fonte les métaux, & de les faire ſervir à des imitations de la nature, fut connu des Iſraélites dans des temps fort reculés, puiſqu'ils fondirent un veau d'or dans le déſert. (Exod. c. 32.) C'eſt Moyſe qui nous a conſervé le nom du plus ancien artiſte dont le ſouvenir ſoit parvenu juſqu'à nous: cet artiſte eſt Béſéléel, qui, encore dans le déſert, orna le propitiatoire de deux figures

de chérubins. Il fit auſſi des vaſes, des thuribules, des candélabres.

L'auteur des petites idoles ou ſtatues de Laban, pouvoit être l'élève de la nature, & devoit tout ſon art au goût des hommes pour l'imitation. Mais l'auteur du veau d'or, & le ſtatuaire & fondeur Béſéléel peuvent être regardés comme des élèves de l'Egypte, où la culture des arts remonte à la plus haute antiquité.

SCULPTURE *chez les Egyptiens.* Les Égyptiens inventèrent de bonne heure la ſculpture; mais deux obſtacles s'oppoſèrent à ce qu'ils puſſent la porter à la perfection; le premier étoit invincible; c'eſt qu'ils n'étoient pas beaux eux-mêmes, & que par conſéquent ils ne purent regarder l'art comme l'imitation de la beauté la plus parfaite: la ſeconde, c'eſt que les loix leur preſcrivoient une continuité de principes & de pratique, qui ne permettoit pas aux artiſtes de rien ajouter à ce qu'avoient fait leurs prédéceſſeurs.

Comment les Egyptiens auroient-ils pu s'élever, comme les Grecs, juſqu'à la beauté idéale, lorſqu'ils ne connoiſſoient pas même la beauté individuelle? La configuration du viſage des Chinois, leur gros ventre, & la peſante rondeur de leurs contours ſont des défauts que partageoient les Egyptiens. On pourroit hardiment prononcer que les Calmouques ne ſeront jamais de bons artiſtes aux yeux des autres nations; les Egyptiens, avec la même laideur, avoient reçu de la nature la même négation pour la perfection des arts. Si les Romains ont célébré quelquefois la beauté

des jeunes Egyptiens, nous penſerons, avec Winckelmann, que ces éloges avoient pour objets les jeunes Grecs nés en Egypte.

Il étoit interdit aux artiſtes, dans cette contrée, de rien changer au vieux ſtyle de leurs prédéceſſeurs. L'élève faiſoit préciſément comme ſon maître, qui lui-même ſuivoit ſervilement la manière des maîtres qui avoient vécu dans les ſiècles reculés ; & s'ils s'en étoient écartés, ils auroient été punis comme d'un attentat contre la religion. Il n'y avoit donc pas d'émulation ; aucun artiſte ne cherchoit à faire mieux qu'un autre ; & ſi, dans l'état de torpeur où le jettoit la loi, il eût encore pu ſentir quelques élans du génie ; s'il avoit éprouvé le beſoin de créer, il auroit réfréné ce dangereux mouvement que le fanatiſme ſe tenoit toujours prêt à punir comme une impiété.

Ainſi les Egyptiens conſervèrent toujours, dans leurs ſtatues, une poſition roide, & des bras pendans perpendiculairement ſur les côtés. De quelle perfection pouvoit être capable un peuple qui ne connoiſſoit qu'une attitude ; celle des porteurs de brancards ? L'art doit être l'imitation de tous les mouvemens que la nature a rendus poſſibles aux animaux, à l'homme, à tout ce qui a de la flexibilité ; un peuple qui ſe propoſe pour objet l'immobilité, qui la conſacre par des loix, ſe condamne lui-même à languir toujours dans l'enfance de l'art. Auſſi, même dans le temps d'Adrien, les ſculpteurs de l'Egypte avoient-ils conſervé la roideur & l'immobilité dont ils trouvoient les exemples dans les ouvrages de leurs prédéceſſeurs. Ce furent encore avec des bras pendans, & dans la roideur conſa-

crée de l'ancienne attitude, qu'ils repréſentèrent Antinoüs, lorſque leur lâche adulation mit entre les objets de leur culte ce favori de l'Empereur. On peut remarquer ici le travers de la ſuperſtition : elle eût fait à des artiſtes un crime capital d'ajouter à l'induſtrie de leurs ancêtres quelques perfections nouvelles, & elle permettoit au peuple d'adorer le vil objet de la paſſion dépravée d'un Souverain. Elle faiſoit un crime de ce qui méritoit des récompenſes, & elle érigeoit un crime trop réel en un devoir religieux.

Au reſte, il ne faut pas confondre l'Antinoüs Egyptien, avec le faux ou vrai Antinoüs, dont la ſtatue eſt comptée au nombre des plus célèbres antiques du ſecond ordre, dont les moules ont été multipliés, & l'ont fait connoître dans toute l'Europe, & dont les copies en petit ſe trouvent dans tous les atteliers, où, par corruption, on nomme cette figure *le Lantin*. Cet ouvrage eſt regardé comme le chef-d'œuvre de ce qui nous eſt reſté de la ſculpture romaine : mais c'eſt peut-être gratuitement que nous en faiſons honneur à l'art des Romains, & rien ne peut nous aſſurer que ce ne ſoit pas l'ouvrage d'un Grec employé par les vainqueurs de ſa nation.

Les Egyptiens ne pouvoient connoître l'anatomie, puiſque celui même qui ouvroit les corps pour les embaumer étoit obligé de ſe ſouſtraire par la fuite à la fureur du peuple : autre égarement de la ſuperſtition qui ordonnoit l'ouverture des cadavres, & menaçoit ceux qui faiſoient cette ouverture. Interdire l'étude de l'anatomie, c'eſt attaquer les arts dans leurs fondemens, puiſque ſans la connoiſſance des os qui ſont la charpente du corps humain, & des muſcles qui donnent

aux différentes parties du corps le mouvement, on ne peut attendre aucune juſteſſe, aucune expreſſion, aucun caractère, aucune vérité dans les formes.

Malgré la conſtance des Egyptiens à leurs vieux uſages, & les barrières qu'ils imposèrent à toute perfection nouvelle, on diſtingue cependant chez eux, ſelon Winckelmann, deux ſtyles différens qui appartiennent à deux époques bien marquées; la première de ces époques conduit juſqu'à la conquête de l'Egypte par Cambyſe; la ſeconde, depuis cette conquête juſqu'à la domination des Grecs, c'eſt-à-dire, juſqu'aux temps qui ſuivirent la mort d'Alexandre.

Dans le premier ſtyle, continue Winckelmann, les lignes qui forment les contours ſont droites & peu ſaillantes: la poſition eſt roide & gênée. Dans les figures aſſiſes, les pieds ſont ſerrés l'un contre l'autre, & les jambes parallèles; dans les figures qui ſont debout & poſent ſur leurs pieds, l'un avance plus que l'autre. Les bras adhérens aux côtés, s'oppoſent à tout mouvement. Les figures de femmes n'ont qu'un bras pendant ſur le côté; le bras gauche eſt plié ſous le ſein. On voit, de ce ſtyle, pluſieurs figures accroupies, & d'autres à genoux.

Les os & les muſcles ſont foiblement indiqués: on n'apperçoit que ceux qui ne peuvent échapper aux perſonnes qui conſidérent, même avec une très-foible attention, la figure humaine, ſans qu'elles ſoient d'ailleurs inſtruites, par aucune connoiſſance anatomique, de l'exiſtence de ces os ou de ces muſcles.

On peut conjecturer que les loix qui étoient impoſées

par la religion aux Egyptiens pour l'imitation de la figure humaine, n'avoient rien prononcé ſur celle des animaux. On connoît des ſphynx & des lions égyptiens dans leſquels on admire un bon travail, & même un travail ſavant. On y voit la variété des contours, le coulant des formes, les attachemens des parties, le ſentiment des muſcles & des veines. C'étoit donc ſeulement dans l'exécution des animaux, qu'il étoit permis aux artiſtes de montrer de l'art.

Dans les têtes égyptiennes, les yeux ſont plats & tirés obliquement, au-lieu que, dans les têtes grecques, ils ſont enfoncés dans leur enchâſſement. L'os ſur lequel poſe les ſourcils eſt applati; d'où réſulte, en ſculpture, des têtes ſans effet & ſans caractère. L'os de la joue eſt ſaillant & fortement indiqué; le menton eſt toujours rapetiſſé & tiré. Ces caractères conſtans ne doivent pas être attribués au goût des artiſtes, mais au genre particulier de phyſionomie qui étoit le plus général dans la nation. On n'en peut dire autant de quelques autres vices non moins conſtans des figures égyptiennes: les oreilles y ſont ordinairement placées à une hauteur qui n'eſt pas dans la nature. On peut de même accuſer d'exagération la forme des pieds, qui ſont trop larges & trop applatis. Enfin, ſi chez les artiſtes de l'Egypte on peut trouver de l'idéal, ce n'eſt point dans la beauté, mais dans la défectuoſité.

Les figures d'hommes ſont ordinairement nues, à l'exception d'un tablier court & à petits plis qui eſt attaché autour des hanches. Le vêtement des figures de femmes n'eſt indiqué que par un bord ſaillant qui entoure les jambes & le col. C'eſt ce qu'on peut

voir à trois ſtatues conſervées au Capitole, dont l'une paſſe pour une Iſis.

A l'une de ces figures, il part du mammelon pluſieurs traits ſerrés qui s'étendent ſur les mammelles, & que l'artiſte a deſtinés vraiſemblablement à indiquer l'étoffe légère d'un voile.

On voit à la Villa Albani, une Iſis d'un ſtyle que Winckelman juge poſtérieur. Elle a ſur les mammelles des plis tendans à une même direction, & qui ſont d'ailleurs ſi peu marqués, que le ſein paroît être nud. En général, les draperies de ces figures ſont ſi foiblement indiquées, que, ſans une attention particulière à ces indications preſqu'imperceptibles, on croiroit qu'elles n'ont aucune ſorte de vêtement. C'eſt ce qui fait conjecturer à notre ſavant que les vingt ſtatues coloſſales de femmes qui ont été vues par Hérodote dans la ville de Saïs, & que ce père de l'hiſtoire prit pour des figures nues, étoient en effet drapées de cette manière à-peu-près inſenſible.

Une Iſis aſſiſe, dont parle Pococke, ſemble abſolument nue, & ſon vêtement n'eſt indiqué que par un bord ſaillant au-deſſus des chevilles des pieds. Une figure aſſiſe du palais Barberini a une robe ſans plis, qui s'élargit de haut en bas en forme de cloche. Une figure de femme, en granit noir qui ſe voit à Rome, au cabinet Rolandi, eſt auſſi vêtue d'une robe dans laquelle on ne reconnoît aucun ſentiment, aucune indication de plis, & qui d'ailleurs ne s'élargit pas. Comme on ne voit pas les pieds de la figure, elle reſſemble par le bas plutôt à un cylindre qu'à un ouvrage de ſculpture. Ces exemples, tous fournis par Winckelmann, prouvent que les Egyptiens n'avoient

pas même la plus foible intelligence de l'art de draper. Cependant on les entend fréquemment célébrer en qualité d'artiſtes. Mais, en ſe dépouillant un moment du reſpect qu'inſpire l'antiquité, qu'étoit-ce que des artiſtes qui, n'ayant aucune connoiſſance de la forme des os, ignoroient abſolument la charpente ſur laquelle eſt établi l'édifice de la figure humaine; qui, n'ayant aucune connoiſſance des muſcles, ne ſavoient point exprimer la variété des formes dans la diverſité de leurs mouvemens, & ne pouvoient même les annoncer avec certitude, avec juſteſſe, dans l'état d'immobilité; qui, n'ayant aucune connoiſſance des plis & du jeu des étoffes, ne ſavoient pas couvrir de draperies le roide mannequin qu'ils étoient capables de produire?

On n'apperçoit point de chauſſure aux figures égyptiennes. Cependant Pococke eſt parvenu à découvrir, ſur la cheville du pied d'une ſtatue, une ſorte d'anneau angulaire auquel tient une courroie qui paſſe entre le gros & le ſecond orteil pour attacher la ſandale. Il eſt vrai que cette ſandale n'eſt pas viſible; mais comme les Egyptiens ſe contentoient ſouvent de quelques traits, de quelques hachures, de quelques rugoſités, ou même d'un ſeul rebord, pour indiquer l'étoffe d'une draperie qu'il étoit d'ailleurs impoſſible d'appercevoir, ils ont pu de même indiquer la chauſſure par le ſeul cordon qui l'attachoit. Il eſt vrai que, ſuivant Plutarque, les femmes égyptiennes alloient nuds-pieds; mais Plutarque peut avoir parlé de l'uſage le plus général, qui étoit, peut-être, ſuſceptible d'exceptions.

Paſſons au ſtyle ſubſéquent des Egyptiens. Win-

ckelmann croit le reconnoître dans deux figures de baſalte du Capitole, & dans une figure, auſſi de baſalte, de la Villa-Albani, mais dont la tête eſt reſtaurée.

Il examine d'abord les deux premières, & remarque encore dans le viſage de l'une, des traces bien ſenſibles du premier ſtyle: il les reconnoît ſur-tout dans la forme de la bouche dont les coins remontent, & dans le menton qui eſt trop court. Les mains ont plus d'élégance que dans les figures de l'ancien ſtyle, & les pieds ſont plus écartés l'un de l'autre. La première & la troiſième figures ont, comme celles de l'ancien ſtyle, les bras pendans & adhérens aux côtés; la ſeconde, qui a les bras plus libres, ne les a cependant pas détachés. Elle n'eſt point adoſſée à une colonne; ce qui la diſtingue de la manière la plus ordinaire des Egyptiens, qui ne terminoient que trois côtés de leurs figures, parce que le quatrième, qui étoit la partie poſtérieure, étoit toujours appuyé. Winckelmann ſoupçonne que ces trois figures ont été faites par des artiſtes égyptiens dans le temps de la domination des Grecs. Pourquoi donc s'en ſert-il d'exemples pour marquer le caractère du ſecond ſtyle, dont il fixe la période entre le temps qui s'écoula depuis la conquête de l'Egypte faite par Cambyſe juſqu'à la domination des Grecs? C'eſt qu'il croit apparemment que, faites dans un temps poſtérieur au regne du ſecond ſtyle, les auteurs y ont conſervé le caractère de ce ſtyle: c'eſt qu'il penſe que ce ſtyle fut le dernier qu'adoptèrent les Egyptiens, & qu'ils ne lui en firent point ſuccéder un troiſième. Car il ne faut pas confondre avec les artiſtes d'Egypte, les ſculpteurs grecs

qui s'établirent dans ce pays, & dont plusieurs imitèrent quelque chose du caractère national.

Ces trois figures examinées par Winckelmann, ont une tunique, une robe, un manteau. La tunique est à petits plis, tombe jusques sur les doigts des pieds, & descend aux côtés jusques sur la base. Elle remonte jusqu'au col ; &, à la troisième figure, elle forme sur le sein des plis presqu'imperceptibles qui partent du mammelon dans tous les sens ; caractère qui tient encore au premier style. La robe, à la première & à la troisième statues, est adhérente à la chair ; elle n'en est détachée, ou plutôt distinguée que par quelques petits plis : autre caractère qui tient encore du vieux style. Enfin cette robe est attachée au-dessous du sein, & assujettie par le manteau, dont les deux bouts sont relevés sur l'épaule.

Comme il reste un grand nombre d'ouvrages romains, dans lesquels les artistes se sont proposés d'imiter la manière égyptienne, Winckelmann entre dans des détails qui peuvent aider à reconnoître ces ouvrages de ceux qui ont été faits par des mains égyptiennes. Tous les caractères qui distinguent ces derniers sont autant de défauts : la poitrine des figures d'hommes est applatie ; les côtes, au-dessus de la poitrine, ne sont aucunement apparentes, le corps est grêle au-dessus des hanches, les articulations des genoux & les muscles des bras sont peu distincts, & les omoplates sont à peine indiquées.

Comme les sculpteurs égyptiens avoient des règles de proportions fixes, & que l'extrême simplicité de leurs figures, leur absence de souplesse & de mouvement, leur constance d'attitude rendoient très-facile

l'obſervation de ces règles; quand ils avoient imprimé à la pierre la meſure convenue, il leur arrivoit ſouvent de la ſcier par le milieu, & l'ouvrage ſe partageoit entre deux artiſtes. Diodore de Sicile repréſente cet uſage comme conſtant, en quoi nous verrons qu'il ſe trompe. Il ajoute que deux ſculpteurs grecs, Téléclès & Théodore fils de Rhœcus, ſuivirent cette méthode pour l'Apollon Pythien de Samos: Téléclès en fit une moitié dans cette ville, tandis que ſon frère travailloit l'autre moitié à Ephèſe. Si le texte de Diodore n'eſt pas corrompu, l'opération ſemble encore plus étonnante, puiſque chaque artiſte aura fait ſéparément une moitié de la figure priſe du haut en bas, & par conſéquent une moitié de la face, du col, de la poitrine, &c. Winckelman, par le changement d'un mot, ôte à la phraſe de l'hiſtorien ce qu'elle a de peu vraiſemblable (1), & ſuppoſe que les deux parties ſe réuniſſoient horizontalement à la région du nombril.

L'Antinoüs du Capitole eſt de deux morceaux qui ſe joignent au-deſſus des hanches. Cependant, comme toutes les ſtatues égyptiennes qui nous reſtent ſont taillées dans un ſeul bloc, on doit croire que Diodore, en diſant que la pierre ſe ſcioit & ſe partageoit entre deux artiſtes, n'a voulu parler que des coloſſes; encore, de l'aveu même de cet hiſtorien, y en avoit-il pluſieurs taillés dans une ſeule pierre. Il nous apprend que les Egyptiens diviſoient le corps

(1) Au lieu de lire κατὰ ὀρθὴν, Winckelman liſoit κατὰ ὀσφύν.

humain en vingt-quatre parties & un quart : il ſeroit à ſouhaiter qu'il nous eût fait connoître les détails de cette diviſion ; mais comme il n'écrivoit pas pour les artiſtes, il eſt excuſable de n'avoir pas eu cette exactitude qui n'entroit pas dans ſon plan, mais qui ſeroit très-précieuſe pour nous. Ceux que ces détails intéreſſoient, pouvoient aiſément ſe les procurer de ſon temps ; mais on ne pourroit faire aujourd'hui, pour les retrouver, que des conjectures incertaines.

Les ſtatues égyptiennes ne ſont pas ſeulement travaillées au ciſeau : toutes ſont polies avec le plus grand ſoin, & celles qui étoient placées loin de la vue, au ſommet des obéliſques, étoient terminées avec autant de recherche & de patience que ſi elles euſſent dû être expoſées près de l'œil. A l'obéliſque du ſoleil, qui eſt à préſent couché, on voit une oreille de ſphynx travaillée avec autant de fineſſe que les bas-reliefs grecs les plus ſoignés. Comme les figures égyptiennes ſont ordinairement exécutées en granit ou en baſalte, pierres dures & compoſées de parties hétérogenes, on a lieu d'admirer encore plus l'extrême patience des artiſtes.

Ils inſéroient ſouvent, dans les yeux de leurs figures, des prunelles d'une matière différente & plus précieuſe, ce qui a été quelquefois auſſi pratiqué par les Grecs, & ce qui l'eſt encore aujourd'hui par les Indiens. On aſſure que le fameux diamant de l'impératrice de Ruſſie, le plus beau & le plus gros qui ſoit connu, formoit un des yeux de la fameuſe ſtatue de Schéringam, dans le temple de Brama.

Les Egyptiens fondoient en bronze des ouvrages de ſculpture, & s'ils ont été très-inférieurs aux Grecs

dans les belles parties de l'art, on doit convenir qu'ils ne leur ont cédé dans aucune partie du métier.

On conserve encore aujourd'hui des figures égyptiennes en bois & en terre cuite. Celles en terre sont couvertes d'un émail verd.

SCULPTURE *chez les Phéniciens.* Homère rend hommage à l'habileté des Phéniciens dans les arts. « Le » fils de Pélée, dit-il, pose aussi-tôt, pour prix de la » course, un cratère d'argent capable de contenir six » mesures. Il l'emportoit beaucoup en beauté sur tous » les ouvrages semblables de la terre entière, car c'étoit » les Sidoniens, ces hommes habiles, qui l'avoient » travaillé ». Iliade, l. 23, v. 740.

On trouve, chez les anciens, des témoignages de la beauté de ce peuple : beaux eux-mêmes, les Phéniciens pouvoient se former une idée du beau, & leur caractère laborieux devoit les faire parvenir à la perfection des arts dont ils avoient le goût, & que l'intérêt de leur commerce les engageoit à cultiver. Ce fut aux Phéniciens que Salomon demanda des architectes pour élever le temple du Très-Haut ; on voyoit briller dans leurs temples des statues d'or, des colonnes d'or ; l'émeraude ornoit leurs ouvrages de l'art : c'est décrire la richesse de ces ouvrages, sans en caractériser la beauté ; mais il est difficile qu'un peuple riche, & qui aime les arts, n'y fasse pas de progrès.

Les grands ouvrages des Phéniciens ont été détruits : mais il reste des médailles Carthaginoises, & l'on sait que Carthage étoit une colonie de la Phénicie.

On conserve dix de ces médailles dans le cabinet

du Grand-Duc de Florence, & Norris témoigne qu'elles peuvent être comparées aux plus belles de la Grande Grèce.

L'inſcription punique fait ſeule diſtinguer les médailles Carthaginoiſes frappées en Sicile des meilleures médailles grecques. Il faut convenir que cette preuve n'eſt pas péremptoire en faveur des arts de la Phénicie : car on ſait que Carthage fut ſéparée de ſa mère-patrie avant la guerre de Troie, & les artiſtes Carthaginois peuvent avoir acquis, dans la ſuite des ſiècles, des talens qui manquoient à ceux de Tyr & de Sidon. Peut-être avoient-ils emporté ſeulement de Phénicie les premiers élémens des arts encore groſſiers, qu'ils portèrent enſuite à la perfection.

SCULPTURE *chez les Perſes*. Les conjectures qu'on peut faire ſur l'habileté des Perſes dans les arts qui tiennent au deſſin, ne ſont pas favorables à ce peuple. On ſait, il eſt vrai, qu'ils étoient ſenſibles à la beauté, & qu'ils l'exigeoient dans les hommes auxquels ils daignoient confier quelques parties du commandement; mais amis du beau dans la nature humaine, on ne voit pas qu'ils ſe ſoient fait une étude de l'imiter. Comme la décence ne leur permettoit pas de ſe montrer nuds, ils ne purent faire de grands progrès dans le deſſin de la figure, puiſqu'ils n'en connoiſſoient pas les formes, & ne dûrent guère connoître d'autre beauté que celle des têtes & la hauteur majeſtueuſe de la taille. Tous les défauts que peuvent cacher les vêtemens, n'étoient pas pour eux des défauts; les beautés que les vêtemens ne découvrent pas, n'étoient pas pour eux des beautés, & l'Europe moderne ſeroit enſévelie dans

dans la même ignorance, si l'exemple des Grecs ne nous avoit pas appris à chercher le beau qui se cache à nos yeux, à le dépouiller, pour le progrès des arts, des voiles que lui impose la décence.

Les Phéniciens ne connoissant pas le nud, ne purent s'attacher comme les Grecs à le faire sentir sous la draperie. Il paroît d'ailleurs que leurs manteaux n'avoient pas cette ampleur qui peut fournir des plis larges & variés. Leurs habits, tels que nous les présentent les monumens, n'offroient que de très-petits plis étagés & parallèles. Sur une pierre gravée du duc Caraffa Noia, on voit une figure d'homme, dont l'habit forme huit étages de plis depuis les épaules jusqu'aux pieds. Les monumens des Perses n'offrent point de figures de femmes.

L'égarement des Grecs, qui leur représentoit les divinités sous des formes humaines, étoit favorable aux arts. Pour rendre sensible l'idée qu'ils se formoient de leurs dieux, ils étoient obligés de chercher les plus belles formes dont la nature humaine soit capable. Cette erreur fut la cause principale de leurs progrès; & sans elle, les arts seroient peut-être demeurés pour toujours dans un état de médiocrité; car il est peu vraisemblable que les modernes se fussent même avisés d'étudier le nud, si les anciens ne le leur avoient pas montré dans sa perfection. Nos artistes doivent ce que leurs talens ont de plus sublime à l'émulation que leur ont inspirée les Grecs. Mais les idées religieuses des Perses ne purent offrir rien d'utile au progrès des arts, puisqu'ils révéroient la Divinité dans la substance du feu & du ciel matériel, & qu'ils

euſſent cru la dégrader en lui ſuppoſant des formes humaines.

On ſait que Xerxès & Darius appellèrent de Grèce le ſculpteur Téléphanes : ce fait ſemble indiquer que les Perſes n'avoient pas une haute idée du talent de leurs propres artiſtes, & nous ne riſquerons guère de nous tromper en ratifiant leur jugement. Comme ils n'étoient point excités à la culture des arts par la religion, & qu'ils n'élevoient point de ſtatues aux grands hommes, parce qu'il n'y avoit chez eux rien de grand que le monarque, ils manquoient à la fois de tous les alimens des arts. Auſſi connoît-on des médailles faites ſous les rois Perſes, ſucceſſeurs de Cyrus, qui ne ſont pas d'un ſtyle ſupérieur à ce que nous avons de plus mauvais gothique.

SCULPTURE *chez les Etruſques*. Winckelmann regarde comme probable que les Etruſques avoient conduit avant les Grecs l'art à une certaine perfection. Il croit qu'on ne peut guère compter au nombre des cauſes de leurs progrès les deux colonies grecques qui paſsèrent en Etrurie, puiſque toutes deux y vinrent avant les beaux jours de l'art chez les Grecs; l'une avant l'expédition des Argonautes, l'autre trois ſiècles après Homère. Il regarde ſeulement ces deux émigrations comme les cauſes des rapports ſenſibles qui ſe trouvent entre les langues grecque & latine; il penſe auſſi que ce furent ces émigrans qui apportèrent en Etrurie les caractères grecs qui y furent adoptés.

Nous ne ferons pas difficulté d'accorder au ſavant antiquaire, & à Pline qui avoit la même opinion, que ce fut ſans ſe communiquer avec les Grecs, que les

Étruſques & d'autres peuples d'Italie firent des progrès dans les arts : mais l'hiſtoire nous a conſervé des traces de la maniere dont ils en avoient reçu les élémens. elle nous apprend que longtemps avant le ſiège de Troie, un artiſte qui faiſoit l'admiration de ſes contemporains, & qui conſerva même l'eſtime de la poſtérité, l'ancien Dédale, fuyant la colère de Minos, ſe réfugia en Sicile, où il travailla, & d'où il paſſa en Italie où il laiſſa des monumens de ſon art. Nous ne chercherons point à diſcuter ici ſi ce fut Dédale qui donna ſon nom à l'art, ou ſi ce fut l'art qui donna ſon nom à cet artiſte (1). Il nous ſuffit de ſavoir que, dès le temps du premier Minos, il exiſtoit un habile artiſte Athénien qui exerça ſes talens en Sicile & en Italie, pour conclure que l'Italie & la Sicile ont dû à cet homme rare les premières connoiſſances des arts.

Nous ne connoiſſons pas le talent de l'artiſte que nous appellons Dédale : mais il ſubſiſtoit encore du temps de Pauſanias & de Diodore de Sicile des ouvrages qui lui étoient attribués ; & ces écrivains nous engagent à croire que les ouvrages de cet artiſte, ſans doute très-imparfaits, étoient d'ailleurs impoſans par la grandeur de leur caractère. Ce fut auſſi le grand

(1) En grec, on appelle *Dædalma* un ouvrage de l'art ; *Dædalos*, *dædaleos*, eſt une épithète qui ſe donne à tout ouvrage fait artiſtement. On trouve ſouvent dans Homère le mot *Polydædalos*, pour exprimer qu'un ouvrage eſt fait avec toute la perfection de l'art. *Dædalein* ſignifie travailler avec art : enfin avant le ſculpteur Dædale, les ſtatues de bois ſe nommoient *dædala*, & c'eſt de là peut-être que cet artiſte a reçu ſon nom.

caractère qui distingua les ouvrages des Etrusques, & même ceux des Siciliens ; on a donc de fortes raisons de croire que ces deux peuples ne firent que s'avancer dans la route que Dédale leur avoit montrée, & dans laquelle ils avoient fait, sous ses yeux, les premiers pas.

Un caractère fortement prononcé, donne un certain prix même aux plus anciennes productions des Etrusques qui soient parvenues jusqu'à nous. Ils l'ont conservé, en approchant l'art de la perfection. Leur dessin étoit dur, exagéré, & c'est le même défaut qu'on reproche à Michel-Ange, le plus célèbre artiste de l'Etruric moderne, qu'on appelle Toscane. Ce peuple avoit dans ses mœurs la dureté qu'il imprimoit dans ses ouvrages. Son culte étoit aussi triste que superstitieux : une sombre horreur se mêloit à ses cérémonies religieuses. On vit, l'an 399 de Rome, les prêtres de cette nation se montrer à la tête de ses troupes, armés de torches & de serpens. C'est d'eux que les Romains empruntèrent leurs jeux barbares, & les combats sanglans des gladiateurs. La douceur des mœurs inspire l'idée & l'amour de la beauté ; les mœurs rudes des Etrusques ne durent point leur donner cet amour ardent du beau dont les Grecs furent animés, & le caractère de la beauté ne doit pas être celui qui distingue leurs ouvrages : c'est plutôt celui du mouvement, porté même jusqu'à une certaine exagération nuisible à la grande beauté des formes ; car les formes ne conservent toute leur beauté que dans les mouvemens les plus naturels & les plus doux, dans les attitudes les moins violentes & les plus naïves. D'ailleurs, comme Winckelmann le remarque avec raison,

on ne voit pas que les Etruſques aient été, pour la culture des arts, dans une poſition auſſi favorable que celle des Athéniens, lorſque Périclès employoit à payer les artiſtes les ſubſides de toutes les villes tributaires. Enfin, à ſuppoſer que les Etruſques ſe ſoient avancés plutôt que les Grecs dans la carrière des arts, ils ont été auſſi forcés de l'abandonner plutôt, puiſque, longtemps en guerre avec les Romains, ils furent ſubjugués un an après la mort d'Alexandre, dans les temps où les arts étoient en Grèce dans leur plus grande ſplendeur.

Il faut obſerver encore qu'entre les ouvrages que l'on donne aux Etruſques, il en eſt un grand nombre qu'on ne leur attribue qu'avec beaucoup d'incertitude. La reſſemblance qu'on leur trouve avec ceux des Grecs ne permet de leur aſſigner qu'avec beaucoup de circonſpection une origine étruſque. Il eſt des monumens auxquels on n'accorde cette origine que parce qu'ils ont été découverts dans l'Etrurie, & que, ſans cette circonſtance, on n'héſiteroit point à regarder comme des productions des plus beaux ſiècles de la Grèce, avec leſquelles ils ont une parfaite conformité. Ces morceaux tiennent en ſuſpens les antiquaires les moins timides, & même Winckelmann, à qui l'on ne peut reprocher d'avoir été trop réſervé dans ſes conjectures. Il n'eſt aſſurément pas impoſſible que des ouvrages de la Grèce proprement dite, & de la Grande Grèce, aient été tranſportés dans l'Etrurie, ſurtout après que cette contrée fut tombée ſous la domination des Romains, qui s'enrichirent des dépouilles de la Grèce.

La cornaline repréſentant Tydée qui s'arrache de

la jambe droite un javelot briſé, rend témoignage à la perfection où l'art s'étoit élevé chez les Etruſques lorſqu'un de leurs artiſtes fut capable de produire un ſi bel ouvrage. La figure eſt ſvelte, les articulations ſont fines, & cette gravure pourroit être attribué à l'art des Grecs, ſi l'attitude roide, gênée & peu naturelle ne faiſoit pas reconnoître un défaut caractériſtique de l'art étruſque. On diroit que l'artiſte avoit reçu le défi de faire ſuivre à la figure la forme ovale de la pierre, & de la rendre la plus grande qu'il étoit poſſible dans le champ donné. Le Pélée, gravé ſur une agathe, eſt dans une poſe encore plus exagérée, & nous atteſte la perpétuité du goût toſcan pour les mouvemens outrés: Nous ne connoiſſons cette pierre que par la taille douce qu'en a donnée Winckelmann; ſi le deſſin en eſt exact, la tête eſt trop forte, mais ce défaut ne ſuffiroit pas pour faire prononcer qu'elle n'appartient pas à l'art des Grecs, puiſque Pline nous avertit que ce vice étoit celui de pluſieurs grands maîtres.

Il nous reſte aſſez de monumens de l'art étruſque, pour nous faire reconnoître qu'ils ont eu deux ſtyles bien marqués.

Dans leur premier ſtyle, les traits du deſſin tendent plutôt à décrire des lignes droites que des lignes méplates ou ondoyantes; les attitudes ſont roides, les actions forcées; on ne remarque dans les têtes aucune idée de la beauté. Comme les contours ont peu de mouvement, les figures ſont trop grêles. C'eſt toujours le défaut de l'art commençant. On le retrouve dans les figures gothiques & dans celles des vieux maîtres Florentins. Quand on connoît trop peu l'art du deſſin,

on ne peut ni varier les contours, ni donner du mouvement aux figures : comme on craint de charger les formes, on ne leur donne point le volume néceſſaire, & les figures deviennent roides & maigres.

Le goût des Etruſques commençans, tenoit à tous égards du goût gothique, c'eſt-à-dire, du goût des artiſtes modernes commençans eux-mêmes. Comme, chez les uns & les autres, l'art étoit à la même période, il eſt naturel qu'il ſe reſſemblât, parce que la nature eſt conſtante dans ſa marche. Un ovale trop allongé traçoit, à cette période, la forme des têtes étruſques; le menton rétréci ſe terminoit en pointe. Les yeux étoient plats & tirés obliquement en haut, ainſi que les angles de la bouche, défaut qui ne ſe trouve pas chez nos vieux maîtres, & qui pourroit être regardé comme une imitation de l'art des Egyptiens, ſi l'on appercevoit que les Etruſques aient pu avoir alors quelques communications avec l'Egypte. C'étoit, peut-être, de Dédale qu'ils avoient emprunté ce caractère. Quelques figures en bronze de cette période nous montrent auſſi, comme celles de l'Egypte, les bras pendans ſur les côtés, & les pieds placés parallèlement.

Les Etruſques, dans ce même temps, ſavoient donner à leurs vaſes des formes élégantes : c'eſt ce que prouvent de très-beaux vaſes dont les figures qui les ornent ſont traitées avec tous les défauts de l'art naiſſant. Il ne ſeroit cependant pas impoſſible que ces vaſes fuſſent d'un temps poſtérieur, & que l'art eût fait alors plus de progrès qu'ils n'en indiquent. On pourroit conjecturer que dans les fabriques de poterie, il ſe trouvoit des artiſtes capables de

donner à des uſtenſiles des formes heureuſes, & que d'ailleurs on ſe contentoit d'y entretenir de mauvais figuriſtes. Pourquoi attribuer à l'induſtrie du temps un défaut qui ne tenoit peut-être qu'à la parcimonie des entrepreneurs; parcimonie forcée, s'ils étoient obligés, comme on peut le croire, de céder leurs vaſes à bas prix ? Ces poteries Etruſques, aujourd'hui ſi recherchées, étoient alors conſacrées aux uſages les plus communs, & ne doivent pas être comparées aux ouvrages faſtueux de la manufacture de Sèvres, qu'il n'eſt donné qu'aux riches de poſſéder. Pourroit-on juger, d'après les deſſins qui ornent les plus belles pièces de fayence fabriquées à Rouen dans le dernier ſiècle, du talent de Lebrun ou de Leſueur ?

La force de l'expreſſion & l'indication très-reſſentie des parties, rendues avec quelqu'exagération, ſont le caractère du ſecond ſtyle des Etruſques, & l'on peut ajouter que c'eſt le caractère diſtinctif & permanent des artiſtes de la Toſcane. Winckelmann croit que cette ſeconde époque de l'art chez les Etruſques répond à celle où il parvint à la perfection chez les Grecs, c'eſt-à-dire, au temps de Phidias : mais ce n'eſt qu'une conjecture qu'il n'a pu revêtir de preuves. Décrire le ſecond ſtyle des Etruſques, c'eſt, à beaucoup d'égards, décrire celui de Michel-Ange ; c'eſt repréſenter celui d'un grand nombre de ſes imitateurs. Dans les monumens étruſques de ce temps, les articulations ſont fortement indiquées les muſcles gonflés, les os trop apparens, toute la manière dure. Cette exagération ſe remarque ſurtout dans le deſſin de l'os de la jambe, & dans la ſection

prononcée des muſcles du mollet. Dans les monumens de marbre qui repréſentent des divinités, le deſſin eſt plus coulant que dans les autres ouvrages. Les artiſtes vouloient témoigner, par cette différence idéale, que les dieux, pour exercer toute l'étendue de la puiſſance, n'avoient pas beſoin de cette force muſculaire que donne aux hommes l'habitude des travaux violens. Mais, en général, les attitudes ſont outrées, les mouvemens forcés, les actions terribles. L'exagération des mouvemens ſe retrouve juſques dans les mains: ſi une figure tient quelque choſe avec les premiers doigts, les autres doigts ſont étendus avec roideur. Les têtes ne ſont pas faites d'après une juſte idée de la beauté, & jamais les Etruſques ne purent acquérir la grace qui caractériſa les artiſtes de la Grèce. Leur ſtyle fut maniéré, puiſqu'il ſe montra toujours le même: Apollon, Mars, Hercule, Vulcain furent deſſinés dans le même caractère.

Si l'on vouloit abſolument reconnoître une troiſième période de l'art & un troiſième ſtyle chez les Etruſques, ce ſeroit celui d'un temps où ils n'eurent plus qu'un ſtyle d'imitation, & où leur ſtyle adopté ne leur appartenoit plus, puiſque ce n'étoit qu'un emprunt qu'ils avoient fait aux Grecs. En cherchant à traiter de l'art des Etruſques à cette époque, qui peut-être n'exiſta pas, on riſqueroit de leur attribuer des ouvrages grecs, & d'ailleurs ce peuple doit ceſſer de nous occuper, dès qu'il ceſſa d'être lui-même.

SCULPTURE *chez les Grecs*. L'hiſtoire nous apprend que les Grecs étoient un peuple bien récent, ou, ce qui revient au même, bien récemment policé, en

comparaiſon des Egyptiens, des Chaldéens & des nations de l'Inde. Le récit des hiſtoriens eſt prouvé par des monumens qui exiſtoient encore au temps de Pauſanias, & qui apprenoient qu'il fut un temps où les Grecs n'avoient pas même l'induſtrie que l'on trouve chez la plupart des Sauvages, celle de tailler groſſiérement, ou d'indiquer par des traits imparfaits une figure humaine. En effet, s'ils avoient eu cette induſtrie, ils l'auroient employée, comme les Sauvages, pour repréſenter les objets de leur culte, & ils n'eurent d'autre reſſource que de les déſigner par des pierres & des poteaux. Pauſanias vit à Phérés, ville d'Arcadie, trente divinités déſignées par des blocs informes, ou par des pierres cubiques, anciens monumens de la première ignorance des Grecs Il y eut un temps où le terrible & majeſtueux Jupiter, l'active Diane, la fière Junon, l'aimable Vénus, les Graces & l'Amour lui-même furent repréſentés par des pierres ou des eſpèces de colonnes. Deux poteaux parallèles, joints par des perches tranſverſales, repréſentèrent chez les Lacedemoniens les deux frères Caſtor & Pollux, & la tendreſſe de leur union.

Mais longtemps avant l'époque où les Grecs ſortirent de cette première ignorance, les Egyptiens avoient des pyramides, des obéliſques, des édifices ſomptueux. Les Hébreux qui, comme nous l'avons déjà rapporté, avoient déjà des idoles, &, par conſequent, pratiquoient déjà la ſculpture dès le temps du patriarche Jacob, ſe perfectionnèrent par leur commerce avec les Egyptiens. Ce qu'on ne peut nier, c'eſt qu'ils avoient dans leur langue des mots pour exprimer des figures ſculptées & jettées en fonte, dans un

temps où les Grecs ne ſavoient déſigner que par des pierres informes les objets de leur vénération. Ce qu'on ne peut non plus nier, c'eſt que l'uſage des choſes précède toujours l'invention des mots qui ſervent à les déſigner.

Enfin, après une longue ſuite de temps, nous voyons les Grecs s'élever au premier eſſai de l'art naiſſant, & placer d'abord des pierres rondes, & enſuite des pierres groſſiérement façonnées en manière de têtes, ſur les cubes & les colonnes qui avoient été les premières repréſentations de leurs Dieux. Tel étoit un Jupiter que Pauſanias vit à Tégée en Arcadie. Ces ſortes de repréſentations ſe nommèrent des Hermès. Ce n'eſt pas que toutes repréſentaſſent Hermès ou Mercure; mais c'eſt que le mot *herma* ſignifioit une groſſe pierre : c'eſt le nom qu'Homère donne aux pierres qui ſervoient à retenir les vaiſſeaux ſur le rivage.

Comme ces premières têtes étoient trop mal travaillées pour qu'on pût diſtinguer ſi elles appartenoient à des hommes ou à des femmes, on s'aviſa, dans la ſuite, d'indiquer le caractère du ſexe vers le milieu de la pierre qui repréſentoit le corps de la ſtatue. A une autre époque on imagina d'indiquer la ſéparation des cuiſſes par une inciſion. Ce nouveau progrès, dont on fait honneur à Dédale, fut regardé comme prodigieux par un peuple deſtiné à devenir un jour, pour les arts qui dépendent du deſſin, le maître & le modèle de tous les peuples de l'Europe.

Si les Grecs entrèrent plus tard que d'autres peuples dans la carrière des arts, ils ſurent, en les devançant, faire ſervir ce déſavantage à leur gloire. L'origine des arts chez les Egyptiens ſe perd dans la nuit des temps,

eſt très-vraiſemblable que le premier uſage que firent les Grecs de la liberté d'entrer en Egypte, ne fut pas d'y aller étudier les arts, & qu'il ſe paſſa encore pluſieurs ſiècles avant qu'ils entrepriſſent ce voyage dans ce deſſein. S'il n'étoit pas prouvé par la lenteur ſucceſſive de leurs progrès, dont l'hiſtoire nous a conſervé les principales époques, qu'ils furent eux-mêmes leurs maîtres, ou plutôt qu'ils reçurent les leçons progreſſives de la nature; on pourroit les regarder plutôt comme des élèves des Phéniciens.

Comme la nature inſpire de s'arrêter d'abord aux formes principales, que, faute d'adreſſe & d'expérience, on rend encore d'une manière très-groſſière, elle inſpire auſſi d'employer d'abord les matières les plus faciles à manier. Ainſi comme la peinture, dans ſon origine, ne fit uſage que d'une ſeule couleur, avec laquelle elle traçoit un ſimple contour, de même la ſculpture ne dut employer, dans ſes premiers eſſais, que la terre, & enſuite le bois: la terre, parce qu'il ne faut que la pétrir pour lui donner les formes qu'on veut lui faire prendre; le bois, parce qu'il eſt plus facile à tailler que la pierre & le marbre. Ainſi les anciens artiſtes firent d'abord en argile, & enſuite en bois, les ouvrages bruts que leurs contemporains regardoient comme des chefs-d'œuvre. Au temps de Pauſanias, on voyoit encore des Dieux de bois dans les lieux les plus célèbres de la Grèce, & ces vieux monumens inſpiroient la vénération par leur vetuſté même. Tel étoit l'Apollon de Delphes donné par les Crétois. Pauſanias nous apprend que les anciens appelloient dédales, *dædala*, les figures en bois, & il croit que c'eſt du nom de ces figures que le

célèbre ſculpteur Athénien, fils de Palamaon, reçut le nom de Dédale, qui fut enſuite porté par un autre ſculpteur natif de Sicyone.

On ſait que l'on peignoit en rouge les anciennes ſtatues d'argile, ſurtout celles de Jupiter, le ſouverain des Dieux, celles de Pan, regardé comme le grand tout. Ce fait n'eſt pas échappé à Winckelmann; mais je ſuis étonné qu'il n'en ait pas découvert l'origine; cette découverte n'etoit aſſurément pas au-deſſus de ſa ſagacité ordinaire. L'uſage de frotter du ſang des victimes les repréſentations des Dieux, ſe trouve encore aujourd'hui chez les nations idolâtres les plus voiſines de l'état de nature; il dut être auſſi pratiqué par les Grecs. Mais quand, plus policés, ils prirent du dégout pour ce ſang, qui ſe corrompoit ſur les idoles, ils abandonnèrent ces ſortes de libations, & en conſervèrent cependant l'apparence en peignant leurs ſtatues d'une couleur de ſang. C'eſt ainſi qu'en général les peuples, en s'éloignant de leur origine, conſervent la repréſentation de ce qu'ils ne pratiquent plus. Quelquefois on ſe contentoit de peindre en rouge les pieds des victimes, comme autrefois on s'étoit contenté de frotter leurs pieds de ſang quand elles étoient fort élevées : Winckelmann, qui, je crois, ſe trompe ici, penſe que Pindare a fait alluſion à cet uſage quand il a donné des pieds rouges à Cérès. On voit ſur des pieds délicats des teintes d'un rouge tendre, approchant de la couleur des roſes, & l'on peut croire que c'eſt ce qu'a voulu peindre le poëte lyrique. Les Grecs ont pu faire des pieds d'argent aux ſtatues de quelques déeſſes : mais quand Homère a dit: *Thétis aux pieds d'argent*, quand il a donné des pieds

d'argent à d'autres divinités, il n'a fait aucune allusion à leurs ſtatues; il a voulu ſeulement exprimer la blancheur éclatante de leurs pieds.

On a continué d'employer le bois pour les ſtatues, même dans des temps où les ſtatuaires ſavoient travailler les pierres: on joignit le luxe des ſiècles opulens à la ſimplicité des premiers ſiècles; les ſtatues furent couvertes d'or, & les Dieux, ſur leurs autels, ne riſquèrent plus d'être rongés des vers.

Mais le luxe eſt tellement deſtiné à corrompre le goût, que celui même des Grecs ne put lui réſiſter. Ils ſavoient travailler le marbre & c'eſt la matière la plus favorable à la beauté de l'art: ils ſavoient fondre le bronze, & c'eſt la ſubſtance la plus capable de leur aſſurer une longue durée: & cependant, dépravés par l'amour de la richeſſe, ils employoient à faire ces ſtatues, l'ivoire qui eſt bien moins convenable à cet uſage que le marbre & le bronze. Sa rareté lui méritoit ſeule la préférence, comme ſi le rare étoit toujours le beau. On mêla l'or & l'ivoire dans les ſtatues, & l'art perdit de ſon prix par ce mêlange imprudent de deux matières précieuſes. On les prodigua juſques dans les coloſſes. La Minerve de Phidias, qui étoit d'or & d'ivoire, avoit vingt ſix coudées, ou trente-neuf pieds attiques de haut.

Il ne faut pas croire que les ſtatues fuſſent entièrement d'or & d'ivoire. On connoît la grandeur des plus fortes dents d'éléphans, & l'on ſent bien que dans des ouvrages d'une grande proportion, l'ivoire ne pouvoit être employé que par plaques rapportées. C'étoient de véritables ouvrages de marqueterie, & les joints ne pouvoient être tellement diſſimulés,

que

que ces pièces de rapport ne fiſſent un aſſez mauvais effet quand on les conſidéroit de trop près. Il eſt vraiſemblable que les plaques d'ivoire étoient fixées avec de la colle de poiſſon : Elien parle de cette colle, & dit qu'elle étoit néceſſaire aux artiſtes qui travailloient en ivoire.

M. de Pauw ſuppoſe que, dans les grandes ſtatues, tout l'ouvrage étoit ſoutenu d'une forte armature de fer ou d'airain. Il croit que cette armature étoit revêtue de lames de bois de cèdre, dont toute la capacité reſtoit vuide. Il eſt conduit à cette conjecture par un paſſage de Lucien, qui, dans ſon Jupiter tragique, dit que l'intérieur de ces ouvrages, où brilloient l'or & l'ivoire, étoit rempli de toiles d'araignées, & ſervoit d'aſyle aux animaux immondes qui fréquentoient les temples.

Il eſt certain que, du moins quelquefois, on établiſſoit en plâtre & en argile le modèle entier de la ſtatue ; ſur ce modèle, ſans doute peu terminé, on appliquoit les plaques d'or & d'ivoire. C'eſt ce que prouve le Jupiter de Mégare : la tête étoit d'or & d'ivoire, mais la guerre du Pèlopònèſe ne permit pas de continuer un ouvrage ſi diſpendieux, & les autres parties de la ſtatue reſtèrent en plâtre. On pourroit cependant accorder la notion que nous avons ſur le Jupiter de Mégare avec l'opinion de M. de Pauw : il n'y auroit qu'à ſuppoſer que l'armature étant faite, & la tête même achevée, on ſe contenta de faire, pour le reſte de la ſtatue, un modèle en plâtre par deſſus l'armature, quand la guerre du Péloponèſe fut déclarée.

M. de Pauw effraye l'imagination en entamant un

calcul ſur la quantité d'ivoire qui pouvoit entrer dans un coloſſe. Il croit que le Jupiter Olympien, qui avoit cinquante quatre pieds de haut, ne dut pas exiger moins que la dépouille de trois cents éléphans, & l'on ſait que les Grecs achetoient fort cher l'ivoire aux étrangers. On auroit gagné beaucoup, pour la convenance & pour les frais, en employant des ſubſtances moins rares.

Un autre mêlange nonmoins condamnable fut employé ſans néceſſité. On fit long-temps des têtes, des mains & des pieds de marbre à des ſtatues de bois. Si l'on pouvoit reprocher une profuſion mal entendue de richeſſe aux ſtatues d'or & d'ivoire, on pouvoit reprocher à celles dont nous parlons une léſine choquante. Une Junon & une Vénus, ouvrages de Damophon, offroient cette bigarrure de bois & de marbre. Cet uſage n'étoit point encore proſcrit au temps de Phidias, & il fit avec ce mêlange vicieux ſa Minerve de Platée.

Winckelmann croit que c'étoit les ſtatues dont les ſeules extrêmités étoient de marbre, que les anciens nommoient: *acrolithes*, ἀκρολίθοι: cette explication mérite d'être remarquée & conſervée, car il paroît que ce mot grec avoit toujours été mal entendu. Il explique auſſi d'une manière très-vraiſemblable un paſſage de Pline, qui dit qu'on ne commença à travailler en marbre que dans la cinquantième olympiade: il croit qu'il ne faut entendre ce paſſage que des figures entières.

Un goût non moins vicieux régna dans la Grèce; ce fut celui de vêtir les ſtatues d'étoffes réelles. On peut voir l'effet de ce mauvais goût dans quelques

Notre-Dames de nos vieilles égliſes. On en voyoit une adoſſée à un pilier devant la porte de l'égliſe des Quinze-vingt: cette figure étoit peut-être auſſi ancienne que le temple, qui avoit été fondé par Saint-Louis.

C'étoit encore un mauvais goût des Grecs, lorſqu'ils avoient tant de marbre d'une blancheur éclatante, de faire des ſtatues de marbre veiné & tacheté. Enfin pour excuſer une erreur dans laquelle ont quelquefois donné les modernes, par une erreur ſemblable des anciens, remarquons encore que les Grecs peignirent les draperies de pluſieurs ſtatues, & qu'ils firent des ſtatues de marbre de couleur dont les extrêmités étoient de marbre blanc. Il n'eſt point de peuples que n'aient égaré quelquefois le goût de la richeſſe & le goût de la variété.

Mais ne nous arrêtons pas plus longtemps ſur quelques défauts des Grecs: nous nous expoſerions au reproche d'ingratitude, ſi nous paroiſſions nous appeſantir ſur les erreurs de nos maîtres. Ne traitons en détail que les ſujets de notre reconnoiſſance.

On connoît l'amour des Grecs pour la beauté; on ſait que leurs ouvrages ſont remplis des éloges de cette qualité extérieure, mais non pas indifférente, & qu'ils ne parlent guères des perſonnes qui la poſſédoient ſans la joindre à l'énumération des autres qualités auxquelles elle ſervoit d'ornement & de recommandation.

A Corinthe, dans un bois de Cyprès qu'on nommoit le Cranée, étoit un temple de Vénus; là étoit auſſi le tombeau de Laïs qui n'inſpiroit guère moins de vénération que les autels de la déeſſe. Son tombeau ſe

voyoit auſſi en Theſſalie où elle avoit été conduite par Hippoſtrate, ſon amant. Quelle étoit cette femme dont deux contrées ſe diſputoient l'honneur de poſſéder les cendres, comme ſept villes autrefois s'étoient diſputé l'honneur d'avoir été le berceau d'Homère? Laïs n'étoit qu'une eſclave, priſe dans ſon enfance chez les Hyccariens dans la Sicile, par les ſoldats de Nicias, & vendue enſuite à Corinthe: mais elle ſurpaſſa en beauté toutes les courtiſanes de ſon temps, & c'en fut aſſez pour que les Corinthiens vouluſſent s'attribuer l'honneur de l'avoir vu naître & de conſerver les reſtes d'un corps qui avoit inſpiré tant d'amour.

On ne placera pas les Lacédémoniens entre les peuples amis des arts, mais ils aimoient la beauté, & cet amour leur faiſoit chérir les arts qui tiennent au deſſin, parce qu'ils prennent la beauté pour objet de leurs imitations. Les femmes de Sparte gardoient dans leurs chambres à coucher les ſtatues de Nérée, d'Hyacinthe, de Caſtor & de Pollux, des jeunes héros enfin & des jeunes Dieux: en contemplant de belles ſtatues, elles eſpéroient avoir de beaux enfans.

Chez un peuple qui aimoit la beauté, les artiſtes devoient ſe la propoſer pour premier objet de leur art: ils devoient ſurpaſſer, en ſuivant cet objet, tous les peuples qui avoient cultivé la ſculpture, & leurs ouvrages devoient être les modèles de tous les peuples à venir. D'ailleurs, jamais les ſtatuaires n'eurent d'auſſi fréquentes occaſions que dans la Grèce de développer leurs talens, & d'en recueillir la récompenſe. Tout homme qui méritoit la reconnoiſſance de ſes concitoyens, tout homme qui parvenoit à ſe diſtinguer, avoit les honneurs d'une ſtatue: Pindare en eut

une à Athènes, pour avoir loué en paſſant les Athéniens. Quelquefois, dit Winckelmann, on s'en érigeoit à ſoi-même; on avoit la permiſſion de placer dans les temples les ſtatues de ſes enfans. La grande quantité d'ouvrages ſuppoſe un grand nombre d'artiſtes, une grande émulation, de grands progrès.

Comme les honneurs des ſtatues furent principalement accordés aux hommes qui excelloient dans les jeux publics, & furent au nombre des prix qu'on accordoit aux athlètes couronnés, les artiſtes durent avoir de beaux modèles; car il eſt difficile que des vainqueurs à la courſe, au pugilat, au pancrace, ne ſoient pas des hommes bien conformés: ils ne pouvoient manquer de trouver en même temps une heureuſe variété dans leurs études; car ces différentes ſortes d'athlètes devoient, par le genre de leurs exercices, ſe diſtinguer par différentes eſpèces de beauté.

Quelquefois les vainqueurs des jeux avoient autant de ſtatues qu'ils avoient obtenu de couronnes: quelquefois une ville témoignoit ſa reconnoiſſance à une divinité protectrice par autant de ſtatues qu'elle avoit remporté de victoires ſur ſes ennemis. Entre tant d'ouvrages de l'art, il y en avoit, ſans doute, beaucoup de médiocres, beaucoup même de mauvais; mais pour qu'un peuple ait de grands artiſtes & des chefs-d'œuvre, il faut qu'il ait un grand nombre d'artiſtes, & qu'il paye un grand nombre d'ouvrages médiocres. Comme les talens diſtingués ſont rares, ils ne peuvent naître qu'entre un grand nombre de perſonnes qui les cultivent, & au milieu deſquels s'élève un homme de génie. Si les arts ne ſont cultivés que par un petit nombre d'hommes, celui qui a reçu de la nature les

qualités néceſſaires pour s'y diſtinguer, riſquera de languir dans une profeſſion abſolument étrangère aux arts.

On croit qu'ils ont ſurtout beſoin d'être favoriſés par la liberté : c'étoit l'opinion de Winckelmann. Cependant les temps de leur gloire, dans la Grèce, furent ceux de la démagogie de Périclès, qui reſſembloit à la monarchie, & du règne d'Alexandre qui ne laiſſa pas même à la Grèce la conſolation de ſe croire libre ; à Rome, le ſiècle d'Auguſte où les Romains étoient eſclaves ; dans l'Italie moderne, celui de la domination des Médicis à Florence ou ſur le ſiège pontifical de Rome ; en France, le règne abſolu de Louis XIV. Ce qui favoriſe les arts, c'eſt l'amour du beau, le loiſir, l'opulence, un homme puiſſant qui les encourage, & à qui le deſir & le beſoin de lui plaire donne un grand nombre d'imitateurs.

Nous allons ſuivre Winckelmann dans les détails où il eſt entré ſur la manière dont les Grecs ont enviſagé & traité la beauté dans les différentes parties du corps humain.

Le profil qu'ils ont adopté de préférence, eſt le principal caractère d'une haute beauté. Il décrit une ligne preſque droite, ou marquée par de légères & douces inflexions : ligne qui s'écarte le moins qu'il eſt poſſible de l'unité. Dans les figures du jeune âge, & ſurtout dans celles des femmes, le front & le nez tracent une ligne qui s'écarte peu de la perpendiculaire : cette forme ſe trouve bien plus communément ſous un ciel doux & tempéré que ſous un climat rigoureux : c'eſt auſſi ſous les climats rigoureux que la beauté devient

plus rare. Les formes droites conſtituent le grand; les contours ſouples & coulans, le délicat.

Si l'on ne peut nier que c'eſt dans le contraire de la laideur que ſe trouve la beauté, ſi l'on eſt contraint d'avouer que la laideur eſt d'autant plus choquante, qu'elle s'écarte plus, dans ſon profil, de la ligne qu'ont adoptée les anciens, on ſera forcé de reconnoître auſſi que cette ligne, dont le contraire eſt la laideur, eſt celle qui conſtitue la beauté. Plus l'inflexion du nez eſt forte, plus il s'avance & s'abbaiſſe, en décrivant des lignes qui ſemblent ſe contrarier entre elles, & plus il s'éloigne de la belle forme : il en eſt de même du front qui perd d'autant plus de beauté, qu'il s'éloigne davantage de la ligne droite. Il ſemble donc démontré que les anciens ont trouvé la ligne qui conſtitue le beau profil, & l'on conviendra qu'avec un profil vicieux, on chercheroit envain la beauté.

Le caractère du front ne contribue pas foiblement à la compoſer. Les anciens écrivains, les anciens artiſtes s'accordent à nous apprendre que les Grecs donnoient la préférence aux fronts que nous appellons bas, & que, par un caprice de mode, les modernes ſe ſont aviſés aſſez longtemps de regarder comme des fronts défectueux. Il n'y avoit point de mère qui ne tâchât de corriger dans ſa fille cette prétendue défectuoſité, & ne lui épilât douloureuſement le front, pour détruire en elle cet agrément du jeune âge; agrément trop tôt effacé par la nature. Sans doute les anciens raiſonnoient mieux, quand ils comptoient les fronts hauts dans le nombre des difformités. En effet, c'eſt dans la jeuneſſe qu'il faut chercher le caractère & la

modèle de la beauté la plus parfaite, & l'on peut obſerver qu'à cet âge, le front n'eſt pas ordinairement élevé: il ne le devient que lorſqu'il commence à ſe dégarnir des cheveux dont la nature s'étoit plu d'abord à le couronner. Le front élévé eſt donc le premier caractère de la dégradation du beau, on pourroit même dire de la dégradation de la nature. Un front élevé, dans la jeuneſſe, a quelque choſe de choquant, parce qu'il offre un caractère de la vieilleſſe mêlé à celui du jeune âge, & la fleur de la nature avec une apparence de la nature dégradée.

Pour que la forme du viſage ſoit d'accord avec elle-même, & décrive un ovale, les cheveux doivent couronner le front en s'arrondiſſant, & faire ainſi le tour des tempes: autrement la face qui ſe termine par un ovale dans ſa partie inférieure, décriroit des angles dans ſa partie ſupérieure, & l'accord de ces deux parties entre elles ſeroit détruit. Auſſi l'arrondiſſement du front, qui eſt la conformation des belles perſonnes, ſe trouve-t-il dans toutes les têtes idéales de l'art antique, & ſurtout dans celles du jeune âge. On n'en rencontre jamais dont les tempes dégarnies décrivent des angles & des pointes, difformité dont nous nous reſſouvenons encore que la mode avoit fait parmi nous une beauté.

On convient généralement que les grands yeux ſont les plus beaux: mais c'eſt moins la grandeur des yeux qui fait leur beauté dans les ouvrages de l'art, que leur forme & leur enchaſſement. Aux têtes idéales antiques, les yeux ſont toujours plus enfoncés qu'ils ne le ſont généralement dans la nature, & par conſéquent l'os des ſourcils a plus de ſaillie. C'eſt

que, dans les grandes figures ſculptées, lorſqu'elles ſont placées à une certaine diſtance de la vue, les yeux, qui ſont de la même couleur que le reſte de la tête, auroient peu d'effet ſans cet enfoncement. Le ſtatuaire, en exagérant la cavité qu'ils occupent, produit un plus grand jeu d'ombre & de lumière, & donne à ſes têtes plus de vie & d'expreſſion. Cette règle, dont on ſentit la néceſſité pour les grandes ſtatues, fut obſervée par imitation pour les petites figures & pour les médailles, & ſi elle y eſt moins indiſpenſable, elle paroît leur donner du moins un plus grand caractère. Elle a été adoptée par les peintres imitateurs de l'antique, quoique leur art leur fourniſſe la reſſource d'imiter la couleur des ſourcils, des cils & des prunelles : c'eſt que ce principe tient à celui de donner aux grandes formes le plus de grandeur dont elles ſont ſuſceptibles, principe d'où réſulte le grand dans toutes les parties de la figure. L'œil pris avec ſon enchâſſement, eſt une des grandes parties de la face : le peintre d'hiſtoire conſidère cette partie dans ſon enſemble, & fait moins d'attention aux petites parties dont elle eſt compoſée, telles que les poils des ſourcils, ceux des cils, la couleur des prunelles, les plis de la peau, toutes parties inférieures dont l'imitation préciſe eſt réſervée au peintre de portraits.

Les yeux, ſans s'écarter de cette forme un peu cave que leur donnoient les anciens, avoient cependant des différences ſenſibles & caractériſtiques dans les têtes des différentes divinités. La coupe de l'œil eſt grande & arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon : Pallas, qui a de grands yeux, conſerve l'air virginal & l'expreſſion de la pudeur, par

ſes paupières baiſſées. Vénus a les yeux petits; cette forme leur donne une douceur enchantereſſe, & exprime une décente volupté. Il ne faut que voir la Vénus de Médicis, pour reconnoître que ce n'eſt pas la grandeur des yeux qui fait leur beauté, & l'on trouvera la démonſtration de cette vérité, ſi l'on compare les yeux de cette Vénus à ceux qui leur reſſemblent dans la nature. On ſentira tout ce qu'ils ont de touchant : la paupière inférieure, un peu tirée vers le haut, leur communique une langueur pleine de grace.

La fineſſe des poils dont les ſourcils ſont formés, eſt indiquée dans l'art du ſtatuaire par le tranchant de l'os qui couvre les yeux; car d'ailleurs, l'art antique, rejettant les petites parties, négligeoit ces poils, & parvenoit cependant à en exprimer l'effet, par l'arrête plus ou moins vive de l'os qui les ſoutient.

La lèvre inférieure, plus pleine que la ſupérieure, procure cette inflexion qui donne au menton un arrondiſſement plus complet. Il eſt rare que, dans les ouvrages antiques, on voie les dents, même aux bouches riantes des ſatyres : une ſtatue d'Apollon, au palais Conti, eſt la ſeule à qui Winckelmann connoiſſe cette expreſſion ; il obſerve que les lèvres ſont ordinairement cloſes aux figures humaines, & légèrement entr'ouvertes à celles des divinités.

Dans les figures idéales, les anciens n'ont point interrompu la forme arrondie du menton par ce creux ſi agréable aux modernes, & qu'ils nomment foſſette. C'eſt un agrément individuel qui n'entre pas dans l'idée générale de la beauté; on peut même dire que c'eſt un défaut, puiſqu'il interrompt l'arrondiſſement

d'une forme qui tire ſa beauté de ſon unité. La foſſette doit être miſe au rang de ces petites formes qui ne trouvent place que dans les portraits pour caractériſer une reſſemblance individuelle. On la trouve cependant à quelques têtes antiques de divinités; mais on a lieu de ſoupçonner que, dans pluſieurs, elle eſt l'ouvrage d'un reſtaurateur moderne.

Les mêmes raiſons doivent faire proſcrire les foſſettes qui ſe trouvent quelquefois aux joues: quelque grace qu'elles puiſſent avoir, elles ont le défaut de détruire la plénitude & la rondeur de cette partie, & de rompre l'unité d'une grande forme par une petite forme ſubalterne que le grand ſtyle doit négliger.

Les modernes ſemblent avoir cru aggrandir leur manière, en faiſant à peine attention aux formes des oreilles, qui ſont cependant au nombre des parties principales de la tête; les artiſtes de l'antiquité les ont toujours, au contraire, traitées avec le plus grand ſoin. Si, ſur une tête gravée, l'oreille, au lieu d'être finie, eſt ſimplement indiquée, on peut ſoutenir que l'ouvrage eſt moderne. Les anciens avoient même l'attention d'imiter les formes individuelles de cette partie dans les portraits, au point que, ſi du moins on en croit Winckelmann, on peut quelquefois reconnoître, dans une tête mutilée, à la forme ſeule de l'oreille, la perſonne qui étoit repréſentée: par exemple, une oreille, dont l'ouverture intérieure excède la grandeur ordinaire, indique, ſuivant lui, une oreille de Marc-Aurèle.

La manière dont les anciens traitoient les cheveux, peut aider à diſtinguer leurs ouvrages de ceux des modernes. Cette manière différoit ſuivant la nature de

la pierre. Sur les pierres les plus dures, les cheveux étoient courts, & comme s'ils eussent été peignés avec un peigne large, parce que cette sorte de pierre étoit trop difficile à travailler, pour qu'on pût en faire une chevelure bouclée & flottante. Mais dans les figures d'hommes exécutées en marbre, & qui datent du bon temps de l'art, les cheveux sont bouclés & flottans, à moins que ces têtes ne soient des portraits; car l'artiste alors se conformoit au modèle. Aux têtes virginales de femmes, où les cheveux sont relevés & noués en arrière, toute la chevelure est traitée par ondes, & forme des cavités considérables qui répandent de la variété d'ombre et de lumière, et produisent des effets de clair-obscur. Ainsi sont traités les cheveux de toutes les Amazones.

Nous venons de considérer les différentes parties de la tête; si nous la considérons elle-même dans son ensemble, nous verrons qu'elle forme un ovale. Une croix, tracée dans cet ovale, indique le plan des parties de la face. La branche perpendiculaire de cette croix marque le milieu du front, du nés, de la bouche, du menton: la branche horizontale marque la ligne que doivent suivre les yeux, et à laquelle celle de la bouche doit être parallele.

Tout ce qui s'écarte de cette regle, s'écarte aussi de la beauté. Si la face est trop longue ou trop courte, elle ne semble plus renfermée dans un ovale dont elle ne doit pas sortir. Si les yeux sont placés obliquement & relevés du côté de l'angle externe, ce qui étoit la conformation des Egyptiens, ce qui est encore celle de plusieurs Nations tartares, ils s'écartent de la ligne horizontale qui leur est prescrite;

ils forment sur cette ligne deux sections par des lignes transversales, & détruisent l'harmonie qui résulte de l'unité. Si la bouche est placée de travers, elle forme une ligne qui ne s'accorde point avec celle des yeux, & cette discordance entre les lignes que suivent les parties de la face, en détruit l'accord, & devient une difformité.

Le nés, vu de profil, doit suivre la direction du front: il ne forme avec lui qu'une même ligne dans les belles têtes antiques. S'il s'écarte de cette ligne par une autre qui, prolongée, la coupe transversalement, ou par des courbes qui forment des bosses, des sinuosités; si sa pointe, haussée ou baissée, n'est pas sur le plan de sa racine, alors les lignes se multiplient & détruisent l'accord de la beauté.

Il en est de même d'une bouche gonflée comme celle des Afriquains, ou d'une bouche trop enfoncée. La première offre une tumeur vicieuse; la seconde s'oppose à un arrondissement qui seul détruit la monotonie: car les formes, dans la nature, se varient, tendant toujours à la ligne droite ou à la ligne circulaire, & ne décrivant parfaitement l'une ni l'autre.

Les modernes se sont assez généralement écartés de la beauté régulière & sublime que les anciens ont étudiée, & dont ils ont fait l'objet de leurs imitations. Une sorte de beauté, moins conforme aux loix que nous venons d'établir, moins sage, moins austère, plus agaçante, & par conséquent plus capable d'opérer sur les sens, les a éloignés de celle qui inspire le respect & semble défendre le desir & interdire l'espérance. Ils ont même souvent donné la préférence à cette qualité qu'on appelle gentillesse,

& qui, en s'éloignant de la régularité des formes, ſemble promettre auſſi de s'éloigner de celle des mœurs. Ce ſont leurs paſſions qui ont jugé la beauté, & elles ont accordé le prix à celle qui paroiſſoit moins éloignée de les ſatisfaire. On a cru voir le beau, où l'on voyoit la promeſſe de la volupté. Encore plus amis des plaiſirs que de l'art, les jeunes artiſtes, dans l'effervescence de leurs paſſions, s'attachent de préférence aux perſonnes qui font naître en eux le deſir, & promettent de le contenter. Elles les attirent par les plaiſirs qu'ils en attendent, elles continuent de leur plaire par ceux qu'elles procurent, & ſemblent d'autant plus belles, qu'elles flattent davantage les ſens. Ils s'accoutument à regarder avec une ſorte d'indifférence la beauté ſévère qui ne promet rien, & dont la décence fait expirer le deſir : elle eſt belle, mais elle n'a pas la beaute qui plaît, parce qu'elle a celle qui ſe fait reſpecter.

L'artiſte récompenſe la beauté imparfaite des plaiſirs qu'elle lui a fait goûter en la tranſportant dans toutes les productions de ſon art, en donnant ſes traits aux Déeſſes ſévères, aux impoſantes héroïnes. C'eſt d'elle ſeule que ſon imagination eſt remplie ; c'eſt elle qui reçoit conſtamment ſes hommages ; il ne lui reſte plus de tributs à payer à la beauté parfaite. Ses ſens ont dégradé ſon goût & ſon intelligence, & par eux il dégrade l'art lui-même.

On a vu des artiſtes en qui le ſentiment de l'orgueil a détruit celui de la beauté : tel paroît avoir été Michel-Ange ; il a préféré le deſir de montrer toute ſa ſcience, à celui de repréſenter la beauté. Partout il vouloit faire parade de ſes études anatomiques. Si

Vénus s'étoit préſentée à ſes regards, il ne l'auroit conſidérée que pour l'écorcher en imagination, & tracer ſur ſes cartons les muſcles de la Déeſſe, qu'il n'auroit pas manqué de renfler & d'exagérer. L'idée du fort, du terrible, abſorboit en lui celle du beau : il auroit transformé les Graces en robuſtes villageoiſes ; ou plutôt dans les formes, dans les expreſſions, dans les mouvemens, il créoit une nature imaginaire qui n'avoit rien de commun avec la belle nature.

Le Bernin a ſuivi une route différente. Il a étouffé, dit Winckelmann, le ſentiment du beau à force de vouloir flatter les ſens groſſiers. C'étoit par des expreſſions triviales qu'il croyoit ennoblir des formes empruntées du naturel le plus bas. Ses figures reſſemblent à des parvenus de la lie du peuple, & l'expreſſion qu'il leur donne eſt ſouvent en contradiction avec l'action qu'il leur ſuppoſe. Lui ſeul pouvoit imaginer de placer dans un temple la tête qu'il a donnée à Sainte-Thérèſe ; elle conviendroit mieux, ou plutôt elle conviendroit ſeulement à une ſcène de débauche : l'expreſſion ne peut en être déſignée que par un mot conſacré au libertinage : il a choiſi pour repréſenter l'extaſe de l'amour divin, celle de la paſſion la plus lubrique, dans l'inſtant où elle ſe ſatisfait.

En parlant de la beauté, nous nous ſommes principalement arrêtés, avec Winckelmann, à la tête, qui eſt ſurtout le ſiége d'où elle exerce ſon empire ; mais elle n'eſt pas moins remarquable dans toutes les parties, & ſurtout dans les extrémités. Quoique le temps ait conſervé peu d'extrémités des antiques, on ſait que les artiſtes de la Grèce cherchoient à donner à ces parties intéreſſantes la plus grande perfection ;

Une main du jeune âge doit avoir un embonpoint modéré : des petits trous où l'articulation des doigts offrent, par leur léger enfoncement, l'ombre la plus douce. Les doigts éprouvent depuis leur origine juſqu'au bout une diminution agréable, telle que la donnent les architectes aux colonnes d'une belle proportion. Chez les anciens, les articles ne ſont point indiqués, & la dernière phalange n'eſt pas recourbée en avant comme chez les modernes. Quoiqu'en général leurs ſculpteurs étudiaſſent ſoigneuſement cette partie, Polyclète avoit entre eux, par excellence, la réputation de faire de belles mains.

Dans les figures de jeunes hommes, l'emboiture & l'articulation des genoux ſont foiblement indiqués. Le genou unit la cuiſſe à la jambe par une éminence douce qui n'interrompent ni des éminences, ni des cavités. Winckelmann regarde comme les plus beaux genoux qui nous reſtent de l'antiquité, ceux de l'Apollon *Sauròchtones* de la Villa Borgheſe, d'un Apollon qui a un cygne à ſes pieds de la Villa Médicis, & d'un Bacchus de la même vigne. Il remarque auſſi qu'il eſt bien rare, dans la nature & dans les ouvrages de l'art, de trouver de beaux genoux du jeune âge.

La poitrine des hommes eſt grande & élevée. La gorge des femmes n'a jamais trop d'ampleur. Dans les figures divines, elle a toujours la forme virginale, & les anciens faiſoient conſiſter la beauté de cette partie dans une élévation modérée. On ſait même que les femmes employoient des moyens artificiels pour empêcher cette partie de prendre trop d'accroiſſement, & même quelques-unes de leurs recettes nous ont

été

été tranſmiſes. Les mammelles des nymphes & des déeſſes ne ſont jamais ſurmontées par un mammelon ſaillant, caractère qui ne convient qu'aux femmes qui ont allaité. Les modernes commettent une faute grave contre les convenances, quand ils donnent ce caractère à des figures dans leſquelles ils doivent conſerver ceux de la virginité.

La beauté ne ſe trouvant pas également parfaite dans toutes les parties d'un même individu, il faut la conſidérer comme un choix des plus belles parties priſes dans différens modèles; mais avec tant de ſoin & d'intelligence, que ces parties détachées de différens corps, aient entre elles cet accord parfait d'où réſulte un beau tout.

Il paroît que les anciens ſe bornèrent quelquefois au beau individuel, même dans les ſiècles les plus floriſſans de l'art. Théodote, à qui Socrate fit une viſite avec ſes diſciples, ſervoit de modèle aux artiſtes de ſon temps. Il eſt probable auſſi que Phryné ſervit quelquefois ſeule de modèle à des peintres & à des ſculpteurs. Mais Socrate, dans ſon entretien avec Parrhaſius, nous apprend que, pour s'élever à une beauté plus parfaite, les artiſtes réuniſſoient dans une ſeule figure les beautés de pluſieurs corps, & nous ſavons que Zeuxis, pour peindre ſon Hélène, choiſit les différentes beautés des plus belles femmes de Crotone.

Les anciens étudièrent même la beauté des eunuques; beauté équivoque entre les deux ſexes, qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, & qui tient de tous les deux. Elle ſe caractériſe par la délicateſſe efféminée des membres, par l'arrondiſſement de la taille, & par

l'ampleur des hanches. C'eſt Winckelmann, qui, peut-être aidé par les regards exercés de Mengs, a fait le premier cette remarque dans des figures de prêtres de Cybèle. Il a auſſi reconnu pour un jeune eunuque, conſacré au culte de cette déeſſe, une figure drapée qui a paſſé en Angleterre, & qu'on avoit priſe pour un Pâris, parce qu'elle étoit coëffée du bonnet phrygien: cependant un flambeau renverſé, de l'eſpèce de ceux qui étoient en uſage dans les ſacrifices, déſignoit aſſez le caractère ſacerdotal de cette figure. Une autre figure, en bas-relief, a été priſe pour une femme, quoique le fouet qui eſt dans ſa main déſigne aſſez que c'eſt un prêtre de Cybèle, ce qu'indique auſſi le trépied devant lequel il eſt placé.

On ſait que les anciens ont étudié, ou plutôt ont créé une nature mixte compoſée de celle des deux ſexes; c'eſt celle des hermaphrodites ou androgynes. V. l'article MYTHOLOGIE, au mot *Bacchus*. Ils donnoient aux hermaphrodites la taille & les traits de femme, un ſein virginal & le caractère diſtinctif de la virilité. On connoît les deux belles hermaphrodites couchées de la galerie de Florence; on en connoît moins une troiſième qui ne leur cède pas en beauté; c'eſt une petite figure debout, ayant le bras droit poſé ſur ſa tête: elle eſt à la Villa Albani.

La proportion eſt la bâſe de la beauté. Cependant la proportion peut être obſervée dans une figure, ſans que cette figure ſoit belle, ſi l'artiſte a plus de ſavoir, que de ſentiment de la beauté. Le vrai beau ne peut ſe trouver dans l'abſence des bonnes proportions; mais il peut ne ſe pas toujours rencontrer avec elles.

Les anciens ayant regardé l'idéal comme la ſource du beau le plus ſublime, lui ont quelquefois ſubordonné les proportions que donne la nature; ils l'ont aggrandie pour la rendre encore plus belle, & lui ont donné une hauteur qu'ils ont ſuppoſée divine, & à laquelle ne parvient pas l'humanité. Par exemple, la poitrine, priſe depuis la foſſette du cou juſqu'à celle du cœur, ne devroit avoir qu'une face de longueur, & ſouvent ils lui ont donné un pouce de plus, ou même davantage: ils ſe ſont ſouvent permis la même exagération depuis cette partie juſqu'au nombril. C'eſt par ce moyen qu'ils ſont parvenus à la ſvelteſſe.

La face a trois parties, c'eſt-à-dire trois fois la longueur du nés; mais la tête n'a pas complettement quatre de ces parties. La partie ſupérieure de la tête, depuis l'origine des cheveux juſqu'au ſommet, n'a que trois quarts de longueur du nés.

Winckelman ſuppoſe que le pied ſervoit de meſure aux anciens dans toutes leurs grandes dimenſions, & que c'étoit ſur la meſure du pied que les ſtatuaires régloient celle de leurs figures, en leur donnant ſix fois cette longueur. C'eſt en effet la proportion que donne Vitruve: *Pes verò altitudinis corporis ſextæ*, l. 3, ch. 1. Le célèbre antiquaire regarde comme certain que le pied a une meſure plus déterminée que la tête ou la face, qui ſont les parties d'après leſquelles les ſculpteurs modernes empruntent leurs dimenſions (1).

(1) Quand Winckelman aſſure que le pied a une meſure plus déterminée que la tête, veut-il dire que les juſtes proportions du pied ſont plus conſtantes? Cela ſemble extraordinaire dans une

Cette proportion du pied, quoiqu'elle ait paru étrange au savant Huet, & qu'elle ait été rejettée par Perrault, est, ajoute-t-il, fondée sur l'expérience, & s'accorde même avec les mesures des tailles sveltes. » Après avoir mesuré avec soin, dit-il, une infinité » de figures, cette proportion ne s'est pas trouvée » seulement aux figures égyptiennes, mais encore à » celles des Grecs, comme on le verroit à la plupart » des statues, si les pieds s'y étoient conservés. On » peut s'en convaincre par l'inspection de quelques » figures divines, dans la longueur desquelles les » artistes ont poussé de certaines parties au-delà des » dimensions naturelles. Dans l'Apollon du Belvédère, » qui excede un peu la hauteur de sept têtes, le pied » qui porte a trois pouces d'un palme romain plus de » longueur que la tête. Cette même proportion a été » donnée par Albert Durer à ses figures de huit » têtes, dans lesquelles le pied compose la sixième » partie de la hauteur. La taille de la Vénus de Mé- » dicis est d'une sveltesse extraordinaire; & quoique » sa tête soit très-petite, la figure ne porte néan- » moins que sept têtes & demie: son pied est long » d'un palme & un demi-pouce, & toute sa hauteur » porte six palmes & demi »; (ou six fois la lon- » gueur entière de son pied).

L'expression du contentement, celle de l'amour, ajoutent encore à la beauté; celles de la colère, de

---

partie plus sujette à souffrir la fatigue, & à être altérée par elle. Il semble que la tête, choisie par les modernes pour mesure commune, est en effet une mesure plus commode, par la division de la face en trois parties égales. (*Note du Rédacteur.*)

la douleur, la diminuent en proportion que ces affections s'annoncent avec plus de violence; le calme laisse les traits dans l'état de la nature.

La beauté étant le premier objet de l'art antique, l'expression devoit lui être subordonnée. Cependant les artistes ne s'exposoient pas au reproche de paroître sacrifier la seconde partie à la première, & ils évitoient de supposer leurs figures dans une situation où les mouvemens de l'ame, trop impétueux, trop violens, auroient trop altéré la beauté des traits; c'est par cet art qu'ils accordoient ensemble la vérité & la beauté. Voyez à l'article PASSIONS, le morceau intitulé: PRATIQUE *des Grecs dans la représentation des Passions.*

Les anciens avoient adopté pour la composition deux règles principales dont ils se sont rarement écartés; celle de n'employer que le plus petit nombre de figures que permettoit le sujet, & celle de les représenter dans des actions modérées. Les poëtes tragiques n'introduisoient ordinairement que deux personnages à la fois sur la scène & jamais plus de trois; les artistes, reconnoissant que cette règle étoit fondée sur les bornes de l'attention des spectateurs que les poëtes vouloient ménager, pour la fixer plus sûrement, l'adoptèrent eux-mêmes autant que le leur permettoient les sujets qu'il avoient à traiter. Quelquefois même ils forçoient des sujets qui supposoient une grande multiplicité de figures, à se contenter d'un petit nombre ou même d'une seule, dont l'action avoit d'autant plus d'empire sur l'ame des spectateurs, que leur attention n'étoit pas distraite par d'autres objets. Ainsi le peintre Théon, que les anciens ont placé entre leurs artistes

les plus ingénieux, voulant repréſenter un guerrier qui réſiſte ſeul à ſes adverſaires, ne peignit que la ſeule figure de ce guerrier, & laiſſa l'imagination des ſpectateurs ſe peindre à elle-même les ennemis qui étoient cenſés hors de la toile. Les récits des temps héroïques & les poëmes d'Homère ſont remplis d'actions qui ſe paſſent entre un petit nombre de figures, & c'étoit ces actions ſimples que l'art ſe plaiſoit ſurtout à traiter.

» A l'égard du repos dans la compoſition, dit Winckelmann, on ne voit jamais dans les ouvrages des » anciens artiſtes, comme dans ceux des modernes, » de ces foules où chacun s'empreſſe de ſe faire entendre conjointement avec les autres, ni de ces affluences de peuple, où l'on diroit que l'un veut » monter ſur l'autre. Les compoſitions de l'antiquité » reſſemblent à des aſſemblées de perſonnes qui marquent & exigent de la conſidération ».

Quoiqu'il ne faille pas chercher des grouppes dans la compoſition du plus grand nombre des bas-reliefs dont la forme allongée ne permettoit pas ce genre d'ordonnance, Winckelmann penſe que les anciens entendoient bien l'art de groupper. Il le prouve par le bas-relief de la mort de Méléagre & par des peintures d'Herculanum, & ſoutient que, même à cet égard, les anciens peuvent ſervir de modèles aux modernes. Il eſt certain que dans cette partie, comme dans toutes les autres, on peut puiſer chez eux des leçons de ſageſſe, & remarquer une attention conſtante à éviter tout ce qui peut ſentir l'affection. On voit qu'ils ont bien groupé quand ils l'ont voulu; mais on voit qu'ils n'ont jamais paru chercher à faire des grouppes.

Comme leurs orateurs connoiſſoient l'antithèſe, de même, continue l'antiquaire, leurs artiſtes connoiſſoient le contraſte. Mais leurs orateurs & leurs artiſtes ſe ſont défendu de prodiguer, d'affecter le contraſte & l'antithèſe. Ces deux moyens correſpondans de deux arts divers, doivent être naturels & naître du ſujet: ils doivent ſurtout être épargnés, & il faut bien ſe garder de croire que le contraſte ſoit le plus grand effort du génie, qu'il ſoit tout, qu'il remplace tout, qu'il excuſe tout.

Winckelmann aſſigne à l'antiquité grecque quatre ſtyles différens: le ſtyle ancien qui dura juſqu'à Phidias; le grand ſtyle qui fut imprimé à l'art par ce célèbre ſtatuaire; le ſtyle de la grace introduit par Praxitèle, Apelle, Lyſippe; le ſtyle d'imitation, pratiqué par la foule des artiſtes qui furent les imitateurs de ces grands maîtres.

Les monumens les plus authentiques de l'ancien ſtyle, ſont les médailles dont le coin & l'inſcription annoncent une haute antiquité.

L'écriture, dans ces inſcriptions, eſt de droite à gauche à la manière de l'écriture hébraïque; uſage abandonné long-temps avant Hérodote, puiſque, pour marquer le contraſte des uſages de l'Egypte avec ceux de la Grèce, il dit, entre autres choſes, que les Egyptiens écrivoient de droite à gauche. La ſtatue d'Agamemnon à Elis, ouvrage d'Onatas, avoit une inſcription de droite à gauche: Onatas floriſſoit environ cinquante ans avant Phidias; c'eſt dans la période de temps qui ſépara ces deux artiſtes, qu'on doit placer la ceſſation de cet uſage.

Dans les ouvrages de l'ancien ſtyle, aucune partie

ne ſe diſtingue par la beauté de la forme ni par la proportion de l'enſemble. Le deſſin des yeux eſt allongé & applati; on voit qu'à cet égard, on n'avoit pas encore entièrement abandonné la manière que les écrivains attribuent à l'ancien Dédale. La ſection de la bouche va en remontant vers les côtés, ce qui forme auſſi le caractère des ouvrages égyptiens & de ceux de l'ancien ſtyle des Etruſques. La forme du menton eſt pointue & termine déſagréablement l'ovale de la tête. Les boucles des cheveux ſont rangées en petits anneaux & reſſemblent aux grains ſerrés d'une grappe de raiſins. Enfin on ne peut décider à l'inſpection des têtes, le ſexe auquel elles appartiennent: Pline avoit remarqué ce défaut de la part des anciens, puiſqu'il marque le temps où les artiſtes commencèrent à diſtinguer les deux ſexes.

Voilà ce qu'on peut inférer de l'inſpection des médailles, & ce qui eſt confirmé par celles des ſtatues. La Pallas en marbre de la Villa Albani eſt la plus ancienne qui nous reſte. Si elle étoit de baſalte, on la croiroit de fabrique égyptienne. La tête eſt ſemblable à celles des médailles dont nous venons de marquer le caractère.

A juger de la compoſition des artiſtes de ce temps par les petites figures des médailles, on voit qu'ils recherchoient les actions violentes & les attitudes outrées: c'eſt une conformité de plus qu'ils avoient avec les Etruſques, auxquels d'ailleurs ils reſſembloient parfaitement. Obſervation qui doit rendre timide à donner aux Etruſques certains ouvrages par la ſeule inſpection du ſtyle, quand on peut douter d'ailleurs s'ils leur appartiennent en effet: obſervation qui peut,

en même temps, fournir une utile leçon aux modernes; elle leur apprend que lorſqu'ils cherchent à donner à leurs figures ces grands mouvemens qu'ils croyent ſeuls capables d'animer leurs compoſitions, ils ne font que ſe rapprocher des temps où les Grecs étoient encore barbares, & s'éloigner de ceux où ils avoient fait une étude profonde de la véritable beauté. Plus ils méditeront ſur leur art & ſur la nature, plus ils reconnoîtront que le beau ne ſe trouve que dans les mouvemens modérés, & ces méditations ne les aideront pas moins à ſe rapprocher des grands maîtres que la Grèce a produits dans les plus beaux temps de l'art, que l'étude de leurs chefs-d'œuvre. C'eſt par des méditations ſemblables, ou par un heureux naturel plus puiſſant que toutes les réflexions, que le Sueur s'eſt élevé à un excellent ſtyle, quoiqu'il ait eu peu d'occaſions d'étudier l'antique. S'il connoiſſoit peu les anciens, il avoit leur ame, & il y trouvoit les mêmes principes.

On peut obſerver, quant à l'exécution, que les artiſtes de l'antiquité atteignirent à la fineſſe des détails, avant de connoître la beauté de l'enſemble. C'eſt ce dont on trouve la preuve dans la Pallas de la Villa Albani. La forme du viſage eſt barbare & meſquine; la draperie offre la manœuvre la plus fine & la plus ſoignée.

Cet extrême fini ſe remarque auſſi chez les modernes dans les temps de la renaiſſance de l'art, que l'on peut comparer à ceux de l'art naiſſant chez les anciens. Les Hollandois, qui ont conſervé cette partie, ont négligé, & ſemblent n'avoir pas même connu la beauté.

Le ſtyle ancien peut ſe ſubdiviſer lui-même en diffé-

rens ſtyles: on peut remarquer la période où il ſortoit du berceau, & celle où il s'approchoit de la perfection. A le conſidérer dans ces derniers temps, il attriſte par ſon extrême auſtérité: il a du caractère, mais il n'a point de charmes; il peut étonner, mais il eſt incapable de plaire. Le deſſin en eſt énergique, mais dur, mais ſans graces; fort d'expreſſion, mais ſans beauté.

Le ſtyle ne ſuffit pas pour faire reconnoître l'âge d'une production de l'art. Il a été ſouvent imité dans des temps poſtérieurs, peut-être pour imprimer plus de reſpect; peut-être pour ſatisfaire des amateurs à qui plaiſoit la manière des anciens maîtres; peut-être auſſi quelquefois par des motifs religieux.

Winckelmann caractériſe le ſecond ſtyle par la grandeur. Il étoit grand, mais il n'étoit pas encore beau, puiſqu'il lui manquoit la grace qui donne le charme à la beauté. » La nature apprit, dit-il, aux réformateurs de l'art, à paſſer des parties trop prononcées » & trop tranchantes d'une figure, à des contours plus » libres & plus coulans; à modérer, à adoucir les » attitudes forcées & les actions violentes; enfin à » étaler moins de force & de ſcience, & à répandre » plus de beauté & de grandeur. Phidias, Polyclete, » Scopas, Myron & d'autres maîtres ſe rendirent célèbres par cette réforme de l'art. Leur ſtyle peut » être appellé le grand, parce que le principal objet de » ces artiſtes paroît avoir été de combiner la beauté avec » la grandeur. Il faut bien diſtinguer la dureté de » l'auſtérité, pour ne pas confondre deux choſes toutes » différentes: par exemple, il ne faut pas prendre pour » un reſte de la dureté & de la ſéchereſſe de l'an-

» cien ſtyle, cette indication marquée & tranchante » des ſourcils qu'on trouve conſtamment dans les » figures de la haute beauté. Ce caractère reſſenti du » deſſin eſt fondé ſur les idées de la beauté ».

Ce n'eſt pas cependant que le deſſin du haut ſtyle n'ait affecté de conſerver, en effet, quelques-uns des caractères de l'ancienne manière qui lui prêtoient de la grandeur ; telles ſont les lignes droites, tels ſont les méplats un peu exagérés. C'eſt ce que Pline ſemble avoir indiqué quand il parle de quarrés & d'angles. Nous voyons de même que chez les modernes, quelque de grands maîtres aient donné aux traits des contours la plus grande douceur, d'autres ont cherché une ſorte de grandeur, en accuſant certaines formes par des quarrés & des angles plus reſſentis qu'ils ne ſont dans la nature, & ont aimé à laiſſer dans leurs ouvrages finis quelques-unes de ces formes tranchées que l'on remarque dans les ébauches des ſtatuaires. Comme les anciens maîtres qui ont illuſtré le ſecond ſtyle chez les Grecs, étoient les légiſlateurs des proportions, ils auront ſacrifié quelque choſe de la beauté coulante des formes, au plaiſir de donner un caractère impoſant à leur deſſin, & d'accuſer fortement les formes principales. Cette exagération de grandeur, cette ſavante affectation de ce que les artiſtes appellent *ſentiment*, devoit imprimer à leurs figures quelque choſe qui reſſembloit à la dureté, quand on les comparoit aux ouvrages de l'âge ſuivant, celui de la grace.

Mais Winckelman obſerve, avec raiſon, qu'il faut ſe défier du témoignage des écrivains, parce que ces écrivains n'étoient pas de grands connoiſſeurs.

Ne voyons-nous pas, que, chez les modernes, la correction & la fermeté du deſſin de Raphaël, qui eſt bien éloignée de la dureté, a paru dure à quelques écrivains qui ne connoiſſoient point l'art, & qui comparoient la manière de ce maître à la molleſſe des chairs & aux contours arrondis du Corrège? Ils ne s'appercevoient pas que cette molleſſe étoit quelquefois exagérée, & que cet arrondiſſement étoit ſouvent payé par des incorrections.

Si l'on en croit Quintilien, Calon & Hégéſias étoient durs & reſſembloient aux Toſcans, Calamis fut moins dur, & Myron eut plus de molleſſe que tous ces artiſtes. (Inſt. orat. l. 12, c. 10.) Conſultez enſuite Pline: vous verrez qu'il reproche de la dureté à ce Myron, qui, ſuivant Quintilien, ſe diſtingua par la molleſſe. (Plin. Hiſt. Nat. l. 34, c. 19.) Mais ſi vous liſez enſuite Lucien, dans ſon Dialogue intitulé *les Images*, il ſe trouvera que ce Calamis qui avoit paru ſi dur à Quintilien, avoit fait la ſtatue de l'Amazone Soſandra, l'une des quatre figures qu'on admiroit le plus par l'aimable expreſſion de la beauté. L'air modeſte de cette Amazone, ſon ſourire agréable & furtif, ſont des qualités bien oppoſées au caractère de la dureté, qui ne peut traiter avec ſuccès que les expreſſions fières & terribles.

Winckelmann donne, comme les monumens les plus conſidérables du grand ſtyle, Niobé & ſes filles, & une Pallas qu'il ne faut pas confondre avec celle qu'il a préſentée comme un modèle du premier ſtyle, quoiqu'elle ſe trouve de même dans la Villa Albani. La tête de cette figure, conſervée dans ſa beauté primitive, lui ſemble digne des grands ſtatuaires de l'âge

où elle fut faite. Elle porte le caractère de la haute beauté, & en même temps la ſorte de dureté qui déſigne le ſtyle ancien. On voit qu'il manque à ſa phyſionomie une certaine grace, & l'on voit en même temps qu'il eût été facile de la lui donner par un trait plus moëlleux & plus arrondi. Les figures du groupe de Niobé n'ont pas, ſuivant Winckelmann, cette dureté antique qui fixe l'âge de la Pallas: la hauteur de ſon ſtyle eſt caractériſée par la grandeur, par la ſimplicité qui règnent dans les airs de tête, dans les contours, dans les draperies, dans l'exécution. Les formes ſont ſi ſimples, qu'elles ne paroiſſent pas avoir été établies par un effort de l'art, mais enfantées par une penſée créatrice, pour qui concevoir & produire n'eſt que l'acte d'un même inſtant.

Le troiſième ſtyle eſt ſpécifié par le nom de beau: le caractère qui le diſtingue eſt la grace. Tous les angles ſaillans furent rejettés de ce ſtyle; les artiſtes qui l'introduiſirent n'adoptèrent que les contours les plus purs. Lyſippe fut peut-être celui qui ouvrit cette carrière nouvelle, en s'attachant plus que ſes prédéceſſeurs à imiter dans la nature ce qu'elle a de doux, de pur, de coulant, d'agréable. Il évita les formes trop quarrées qu'avoient affectées les maîtres du ſecond ſtyle, pour donner à leurs ouvrages un caractère plus impoſant; il crut que le but de l'art étoit moins d'étonner que de plaire, & que l'intérêt des artiſtes étoit de préparer les ſpectateurs à l'admiration par le plaiſir, & non de les réduire au ſeul plaiſir qui ſuit l'admiration & qu'elle ne produit pas toujours. D'après cette théorie, il dut donner à ſes figures les contours coulans qui ſont toujours agréables, & non ces con-

tours fiers & heurtés qui étonnent. Mais d'ailleurs la conformation de la beauté, conſacrée par les habiles maîtres du ſecond ſtyle, fut reſpectée par ceux du troiſième : ils en firent le fondement de leur art, parce qu'elle avoit été établie d'après la belle nature. Ainſi l'art, en ſe vouant aux graces, ne ſacrifia de ſa première grandeur que ce qu'elle avoit d'exagéré.

La grace peut ſe trouver avec la plus haute beauté, & lui communique le don de plaire. Elle ſe manifeſte dans tous les mouvemens, dans toutes les attitudes & même dans l'immobilité. Elle ſe montre juſques dans l'agitation des cheveux, juſques dans le jet des draperies. Le principe de la grace eſt dans la belle nature ; il devoit donc ſe trouver dans le haut ſtyle qui étoit fondé ſur la correction, ſur la préciſion du deſſin ; mais ce principe ne fut développé que par les maîtres poſtérieurs qui s'en occupèrent davantage.

La grace n'entroit dans le haut ſtyle, qu'autant qu'elle ſe trouvoit à la ſuite de la beauté, que les artiſtes de ce temps cherchoient dans l'accord des parties ou dans la fierté de l'expreſſion. Mais elle eſt délicate, & ils durent ſouvent la détruire en voulant trop exprimer : elle exiſtoit dans la beauté qu'ils prenoient pour modèle ; mais en voulant trop reſſentir ce qui caractériſoit les belles formes, ils effaçoient ce qui les rendoit gracieuſes. Ils n'avoient ſur le beau que des idées auſtères, & pour eux, la grace même, quand ils la rencontroient, étoit fière & impoſante : on ne la reconnoiſſoit plus, parce qu'elle reſſembloit trop à la majeſté.

Les artiſtes du beau ſtyle donnèrent à la grace un charme plus attrayant, & remplacèrent la fierté

par l'aménité. C'étoit, dit Winckelmann, la fière Junon qui, pour être ſûre de plaire, emprunte le ceſte de Vénus. Il croit que les peintres furent les premiers à cultiver cette grace, que Parrhaſius en fut le père, & qu'elle ſe communiqua ſans réſerve à Apelles. Les ſtatuaires l'empruntèrent des peintres, & tous les ouvrages de Praxitèles ſe diſtinguèrent par la grace.

Si l'expreſſion oſoit ſe montrer dans ſes mouvemens violens & impétueux, elle nuiroit à la grace, elle détruiroit l'harmonie du beau ſtyle. La plus grande douleur elle-même ne ſe montra donc que concentrée, telle qu'on la voit dans le Laocoon. La joie n'oſa s'épanouir juſqu'au point où elle commence à grimacer; il lui fut ordonné de réprimer les exploſions par leſquelles elle dégrade la beauté: elle n'oſa paroître que dans ſon aimable douceur, & ajouta de nouveaux traits aux graces, & à la beauté des charmes plus touchans: telle on la voit ſur le viſage d'une Lencothoé qui eſt au Capitole.

La grace ne craint point de s'allier à des formes qui ne s'accordent point avec l'idée de la beauté parfaite, & l'on peut même dire alors que, dans l'ouvrage de l'art ou de la nature, elle répare ce qui manque de beauté: on eſt même ſouvent tenté de croire que ce qu'elle a donné l'emporte ſur ce qui manquoit. Ce n'eſt plus, il eſt vrai, la grace héroïque; c'eſt celle qui peut accompagner la vie commune; c'eſt celle qu'on trouve ſi touchante dans les enfans, dont les formes n'ont point encore éprouvé les développemens qui peuvent les conduire au vrai beau; c'eſt celle qu'on peut rencontrer dans des réduits champêtres, & qu'on ne trouve jamais dans les Cours, où

l'art a lutté trop puiſſamment contre la nature. Cette grace ſe trouve ſur quelques têtes de faunes & de bacchantes. Souvent ces têtes ne ſeroient pas à l'abri du reproche, ſi l'on vouloit les juger ſuivant les règles ſévères du beau. Tantôt le profil en eſt commun & trop applati ; tantôt le nez en eſt trop enfoncé ; tantôt le ſourire en fait relever les angles de la bouche. Cette même grace, ces mêmes défauts ſe trouvent dans les têtes du Corrége. Souvent même les angles des yeux y ſont un peu trop relevés. Enfin elles ne ſont pas belles, mais elles plaiſent ; ſi ce maître, comme le penſent Mengs & Winckelmann, a pu connoître l'antique, c'eſt dans les figures de faunes & de bacchantes qu'il l'a ſur-tout étudié.

On voit, à la Villa Albani, une ſtatue de bacchante d'une très-belle conſervation. Elle doit être placée, dans ſon genre, entre les figures idéales, & mérite même d'être comptée au nombre de celles à qui l'on a voulu donner la ſorte de beauté qui leur convenoit. Elle a le nés applati, & les angles extérieurs des yeux tirés en haut, de même que ceux de la bouche. On ſait que c'étoit le caractère convenu chez les anciens pour les têtes de faunes, & on voit qu'ils ont voulu l'imprimer à celles des bacchantes qu'ils leur donnoient ordinairement pour compagnes. Les caractères que nous venons de décrire, & qui ſeroient juſtement qualifiés de défauts dans les têtes nobles, devenoient la grace de ces ſortes de têtes.

Toutes les ſortes de graces ont été connues des anciens, & le temps qui a exercé tant de ravages ſur leurs chefs-d'œuvre, a reſpecté des modèles de toutes. Un Cupidon endormi, à la Villa Albani ; un enfant

qui

qui joue avec un cygne, au Capitole; un autre enfant monté ſur un tygre, avec deux amours dont l'un cherche à l'effrayer en lui préſentant un maſque, ſuffiſent à prouver que les anciens ont réuſſi à repréſenter la grace dans la nature enfantine. » Mais, continue » Winckelmann, le plus bel enfant que l'antiquité » nous ait tranſmis, quoiqu'un peu mutilé, eſt un » petit ſatyre d'environ un an, de grandeur naturelle, » & conſervé à la Villa Albani. C'eſt un bas-relief, » mais d'une ſaillie ſi marquée, que preſque toute la » figure eſt de ronde-boſſe. Ces monumens doivent dé- » truire un préjugé, qui eſt devenu une opinion en » quelque ſorte inconteſtable; c'eſt que les artiſtes » antiques ſont fort inférieurs aux modernes pour la » configuration des enfans ».

Nous voici parvenus, ſur les pas du ſavant que nous avons pris pour guide, au quatrième ſtyle, celui d'imitation.

La grande réputation que ſe firent, avec tant de juſtice, les Praxitèles, les Apelles, nuiſit à l'émulation de leurs ſucceſſeurs. Comme les artiſtes qui les ſuivirent déſeſpérèrent de les ſurpaſſer, & même de les atteindre, ils bornèrent toute leur ambition à les imiter, & l'on ſait que les imitateurs ſont toujours au-deſſous des maîtres qu'ils ſe propoſent pour modèles. On conçoit pour ces maîtres un reſpect ſi religieux, que l'on finit par regarder leurs talens comme ſupérieurs à l'humanité, & l'on ne rougit pas de reſter au-deſſous d'eux. Bientôt même ce n'eſt plus eux que l'on prend pour modèles, mais ceux qui les ont imités avec le plus de ſuccès: avec le temps enfin, on ne voit plus que des imitateurs de ces imita-

teurs. Enſuite on ceſſe même de s'occuper de ces anciens modèles & de ceux qui les ont ſuivis ; on ſe livre ou à la manière de quelques artiſtes qui ont acquis une réputation ſubalterne à la faveur de la dégradation du goût, ou l'on cherche à ſe diſtinguer par des manières de caprice & de mode. Telles ſont les révolutions qu'ont éprouvées les arts chez les anciens & chez les modernes.

Quand les artiſtes grecs eurent ceſſé de chercher le beau, ils voulurent ſe diſtinguer par le fini des détails. Pour éviter la dureté du grand ſtyle, on donna dans une manière ronde & molle. On s'attacha à rendre ſur le marbre des détails auxquels ſe refuſe ſa fragilité, & qu'on n'avoit haſardé juſques-là que ſur le bronze. Ceux qui furent frappés de ces défauts, imitateurs comme les autres, ne firent que changer l'objet de leurs imitations. Ils tentèrent de renouveller ce que Winckelmann appelle l'époque du grand ſtyle, & ils n'en imitèrent que le défaut ; c'eſt-à-dire, que cette grandeur exagérée des formes qui en impoſe, mais qui neglige trop les recherches du vrai. C'étoit faire retourner l'art ſur ſes pas au lieu de le faire avancer : c'étoit le rapprocher de la manière égyptienne. Cette pratique qui ne négligeoit pas ſeulement les petites formes dont l'art ne doit que rarement s'occuper, mais encore le ſentiment des chairs & les organes du mouvement, étoit expéditive ; & c'eſt peut-être ce que Pétrone nommoit *artis compendiariam*, & Pline *vias compendiarias*, un abrégé de l'art. Enfin, tout fut perdu, quand, au goût des grands ouvrages, ſuccéda celui des grotteſques. Vitruve s'étoit plaint de cette mode deſtructive, & pluſieurs milliers de

tableaux, trouvés dans les fouilles d'Herculanum & des autres villes enſévelies ſous les cendres du Véſuve, prouvent qu'elle avoit envahi les arts au moment de cette funeſte exploſion.

Quand le goût fut gâté, quand on eut perdu l'amour de l'art, quand une ſtatue ne fut plus qu'une ſtatue, & qu'on ne daigna plus examiner ſi elle étoit belle; quand enfin, ce qui arrivera toujours, la ſatiété eut amené l'indifférence, on ôta quelquefois la tête à des ſtatues, pour les remplacer par d'autres traitées dans la manière qui étoit à la mode, ou repréſentant quelques perſonnages qu'on vouloit honorer. Ainſi peut-être des têtes, ouvrages de Lyſippe, de Praxitèles, furent détruites, pour y ſubſtituer l'ouvrage de quelques artiſtes obſcurs & dignes de l'obſcurité.

Il vint auſſi un temps où l'on eut tant de ſtatues, qu'on ne ſe ſoucia plus de s'en procurer de nouvelles. Alors on ne fit plus que des buſtes, des portraits, & ces genres inférieurs ſe ſoutinrent quand on ne fit plus d'ouvrages capitaux. Les perſonnes qui ne connoiſſent pas les arts pourroient croire que ces ſculpteurs en portraits les firent d'autant plus beaux qu'ils ſe conſacroient entiérement à ce genre; mais l'expérience prouve que les genres ſubalternes ſe dégradent eux-mêmes, quand les genres ſupérieurs ne ſont plus cultivés, & que l'on ne peut guère avoir de grands ſuccès dans les genres inférieurs, quand on n'a pas ſoi-même cultivé le plus grand genre.

Les artiſtes des beaux ſiècles avoient négligé les petites parties de la nature: ce fut à les exprimer que les artiſtes des âges ténébreux firent conſiſter une partie de leur talent. On voit que dans les temps inférieurs,

dans le ſiècle où fut élevé l'arc de Septime-Sévère, on affectoit de prononcer fortement les veines. On a eu ſoin de les exprimer, ſur cet arc, même à des figures idéales de femmes, telles que des Victoires qui portent des trophées : triple faute ; la première, de s'arrêter à des détails qui échappent aiſément à la vue, dans un monument dont le travail ne devoit pas être fort voiſin de l'œil ; la ſeconde, de donner à des femmes une force qui ne s'accorde point avec la délicateſſe de leur ſexe ; la troiſième, de donner à des déeſſes un des caractères de l'humanité périſſable ; erreur que n'auroient point commiſe les artiſtes de la belle antiquité, parce qu'elle étoit contraire à leur mythologie qui ne donnoit point de ſang aux dieux. Les modernes n'ont que trop ſouvent imité ce procédé de l'art dégradé des anciens, qui, dans ſa dégradation même, ſe ſoutint avec beaucoup plus de luſtre à Rome que dans les provinces & les colonies.

Il faut ajouter, que, dans le déclin de l'art, les artiſtes n'oublièrent pas entièrement la grandeur de leurs maîtres, & retinrent toujours quelque choſe de la ſublimité de leurs principes. En général, les airs de tête conſervèrent une idée de la beauté antique ; les attitudes, les ajuſtemens ne s'éloignèrent pas de la ſimplicité. Jamais, dit Winckelman les anciens ne ſe laiſsèrent éblouir par cette élégance recherchée, cette grace affectée, ce cadencement exagéré, cette ſoupleſſe contournée, enfin tous ces défauts auxquels les modernes ont donné tant de prix. L'école dégénérée & preſque expirante conſervoit toujours quelque choſe de la grandeur & de la ſimplicité de ſon ſtyle, & ſes derniers ouvrages nous donnent encore d'utiles leçons,

Ce qui la ſoutint, peut-être, c'eſt que l'on continua toujours de copier des ouvrages des anciens. On connoît d'excellentes ſtatues du troiſième ſiècle, dont on ne peut faire honneur à cet âge, & qu'on doit regarder comme des copies d'ouvrages antérieurs : ce n'eſt qu'à la manière dont ſont traités les cheveux, qu'on peut reconnoître le temps où elles ont été faites.

Après nous être fait une idée de la théorie des anciens, il nous reſte à connoître les détails de leur pratique.

L'argile eſt la première matière qui ſoit employée par l'art ; c'eſt par elle que nous devons commencer à traiter de la partie méchanique des Grecs. On voit, par la figure du ſtatuaire Alcamène, ſur un bas-relief de la Villa Albani, qu'ils la travailloient, ainſi que les modernes, avec l'ébauchoir : mais ils ſe ſervoient auſſi des doigts, & même des ongles, pour rendre les parties les plus délicates.

La connoiſſance de cette pratique des anciens a découvert à Winckelmann le vrai ſens de quelques expreſſions communes des Grecs qui n'avoit pas été ſaiſi par les ſavans. Comme il entendoit mieux les procédés des arts que tous les érudits qui ſe ſont occupés des anciens auteurs, il eſt naturel qu'il ait mieux ſaiſi des paſſages dont la ſignification leur étoit échappée, parce que c'étoit dans ces procédés des arts qu'il en falloit chercher l'interprétation. Du mot ὄνυξ, dit-il, qui ſignifie l'ongle, les Grecs avoient formé les mots ὀνυχίζειν, ἐξονυχίζειν, pour ſignifier qu'on donnoit les dernières touches, ou littéralement, *les derniers coups d'ongle à ſon modèle ;* &

par métaphore, pour dire qu'on terminoit quelque chose. Quand on vouloit exprimer que l'opération la plus difficile étoit de terminer, on disoit, *le moment où la terre glaise est sous l'ongle* : ὅταν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἀφίκεται. C'étoit aussi par allusion à l'art de modeler, que les Latins, en parlant d'un homme bien fait, disoient *ad unguem factus homo*. C'est par une métaphore semblable, prise de l'art de tourner, que nous disons, *un homme fait au tour*. Au lieu de dire qu'un auteur avoit châtié son ouvrage au point de n'y laisser rien à desirer, les Latins disoient : *Castigavit ad unguem*.

Ceux qui liroient dans le Comte de Caylus que les sculpteurs grecs ne faisoient pas de modèles avant de travailler le marbre, pourroient se laisser entraîner par l'autorité respectable de cet antiquaire, qui d'ailleurs semble appuyé d'un passage de Diodore de Sicile. Ils se croiroient en droit, d'après cette fausse découverte, de mépriser les statuaires modernes, comme des ouvriers timides. Il n'est donc pas inutile de faire connoître que cette fausse opinion a été renversée par Winckelmann. Il suffit, pour la combattre, de citer, d'après lui, une pierre gravée du cabinet de Stosch : elle représente Prométhée occupé à sculpter la figure de l'homme, & se servant d'un à plomb pour mesurer, d'après son modèle, les proportions de son ouvrage. Diodore a seulement voulu dire que le compas suffisoit aux Egyptiens ; mais que les Grecs consultoient encore leurs yeux pour donner la grace, & la véritable beauté des proportions à leurs figures.

Au reste, il ne faudroit pas nier que les Grecs quelquefois ont pu faire des ouvrages de sculpture

ſans en avoir auparavant préparé le modèle. Ce procédé hardi a été plus d'une fois employé par des modernes, & même par des ſculpteurs qui ne ſont point placés aux premiers rangs des artiſtes.

Les anciens, ainſi que les modernes, ont fait des ouvrages en plâtre : il ne reſte plus aujourd'hui, dans ce genre, que des bas-reliefs, & l'on a lieu d'être ſurpris que le temps ait reſpecté une matière ſi fragile. Les plus beaux de ces monumens ont été trouvés à Bayes : ils appartenoient à la voûte de deux chambres & d'un bain. Le travail en eſt doux & peu ſaillant, tel qu'il convenoit de le faire ſur une ſubſtance peu ſolide : mais pour donner aux figures une apparence de dégradation à laquelle s'oppoſoit leur foible ſaillie, les artiſtes ont indiqué, par des contours profondément tracés, les parties qui doivent ſe diſtinguer en relief ſur la ſurface plane. On haſardoit cependant quelquefois des parties ſaillantes, & même quelques-unes qui étoient entiérement de relief ; telle étoit la main d'un Perſée tenant la tête de Méduſe, dans un bas-relief trouvé à Pompeia : cette main étoit aſſujettie par une verge de fer.

On ne faiſoit guère en ivoire & en argent que de petits ouvrages. L'art de les travailler ſe nommoit *toreutice*. Winckelmann a raiſon de dire que ce mot ne vient point de *tornos*, tour, inſtrument des tourneurs : mais je me garderois d'aſſurer avec lui qu'il vînt de *toros*, adjectif, qui ſignifie *clair*, *exact*, parce que, dit-il, le relief de ces ouvrages les rendoit plus clairs aux ſpectateurs que les travaux en creux, qu'on nommoit *anaglyptes*. J'aimerois mieux croire que le nom de l'art appellé *toreutice*, vient de l'inſtrument

nommé *toros*; qui pouvoit être une sorte de ciselet.

Les Grecs taillοient le plus ordinairement dans un seul bloc leurs ſtatues de marbre. Cependant il eſt prouvé par les monumens eux-mêmes, que ſouvent ils travailloient les têtes ſéparément, & que, quelquefois, ils ſuivoient auſſi pour les bras cette ſingulière pratique. Les têtes du fameux grouppe de Niobé, ont été adaptées après coup aux figures auxquelles elles appartiennent.

Il eſt prouvé par une figure moyennement coloſſale qui repréſente une rivière, & qui eſt conſervée à la Villa-Albani, que les anciens ébauchoient leurs ſtatues de la même manière que les modernes; car la partie inférieure de cette ſtatue eſt à peine dégroſſie. On voit auſſi que, comme les modernes, ils aſſujettiſſoient à la figure, par un ſoutien épargné dans le marbre même, les membres iſolés, afin de pouvoir les travailler ſans riſque de les briſer. On remarque qu'ils avoient pris même cette précaution à des ſtatues pour leſquelles elle n'étoit pas abſolument néceſſaire.

On voit, par un paſſage de Pline, qu'ils étendoient un vernis ſur leurs ouvrages de marbre, & qu'un peintre, nommé Nicias, étoit le verniſſeur des ouvrages de Praxitèles. On ſait qu'ils poliſſoient le plus grand nombre de leurs ſtatues, même coloſſales; méthode qu'on ne ſauroit approuver, puiſqu'il eſt toujours à craindre que l'opération du poliment ne faſſe perdre les touches les plus fines & les plus ſavantes, d'autant plus que cette opération n'eſt pas ordinairement exécutée par le maître.

Winckelmann croit qu'après l'opération du poliment à la pierre-ponce, les anciens repaſſoient ſouvent l'ou-

vrage tout-entier avec l'outil, ne laiſſant aucune partie ſur laquelle ils ne promenaſſent le ciſeau. Mais pourquoi auroient-ils fait précéder cette opération de celle du poliment? Le Laocoon eſt le plus bel exemple des ſtatues terminées au ciſeau ſeul, ſans avoir été fatiguées par le poli: l'œil attentif peut encore y découvrir avec quelle ſcience & quelle dextérité l'artiſte a promené l'inſtrument ſur tout ſon ouvrage, pour ne pas perdre les touches ſavantes par un frottement réitéré. Ce travail donne quelque choſe de brut à ce qu'on peut nommer l'épiderme de la ſtatue, & ce brut eſt bien plus agréable à l'œil du connoiſſeur, que la ſurface luiſante que donne le poliment, & qui jette un éclat ſi vif ſur les parties frappées de la lumière, que l'œil ne peut bien diſtinguer le travail de l'artiſte.

Aux ſtatues de porphyre, les anciens faiſoient ordinairement la tête & les extrêmités de marbre. Il eſt vrai que l'on voit à Veniſe quatre figures entièrement de porphyre; mais elles ſont l'ouvrage de Grecs du moyen âge. Dans les figures d'albâtre, ils avoient coutume de faire en bronze la tête & les extrêmités.

Les reſtaurations faites par les anciens ne ſont pas du nombre des choſes les moins curieuſes qui ſoient parvenues juſqu'à nous. On voit qu'ils reſtauroient les parties mutilées de la même manière qu'on le fait de nos jours, en pratiquant un trou dans la partie endommagée, pour y introduire & y fixer un tenon qui aſſujettiſſoit la partie nouvelle. Ce tenon étoit quelquefois de fer; tel eſt celui du Laocoon qui eſt pratiqué derriere la baſe. Mais l'airain étoit juſtement préféré au fer, parce qu'il n'eſt pas de même ſujet à la rouille

Le fer tache le marbre quand l'humidité s'y introduit, & ces taches prennent, avec le temps, une fort grande étendue. On voit à une ſtatue, dont la tête, aujourd'hui perdue, fut autrefois aſſujettie par un tenon de fer, que la rouille attaché de jaune la moitié de la poitrine. Auſſi, pour éviter cet inconvénient, les anciens employoient-ils ordinairement l'airain même aux tenons des colonnes & des piaſtres.

Il reſte des ſtatues qui ont été mutilées dans des temps de l'antiquité où l'art étoit encore floriſſant : ces outrages contre les productions de l'art ont été vraiſemblablement exercés dans des temps de guerre, où les vainqueurs exerçoient leur vengeance même ſur les monumens.

Les anciens préparoient comme nous, par un alliage d'étain, le bronze deſtiné aux fontes. Si l'étain n'y eſt pas mêlé en aſſez grande quantité, l'airain n'eſt pas aſſez fluide pour ſe répandre dans les jets. Les ouvriers de Rome, diſent alors que l'airain eſt enchanté : expreſſion fondée ſans doute ſur quelques idées ſuperſtitieuſes. Benvenuto Cellini raconte lui-même qu'ayant préparé la fonte d'une ſtatue, & fait chaſſer le tampon qui boucheit le fourneau, il alla ſe mettre à table, croyant ſa préſence peu néceſſaire pendant l'écoulement du métal. Il y étoit à peine, quand les ouvriers vinrent lui annoncer que le bronze ne couloit pas. Auſſi-tôt il ſe ſaiſit des plats & des aſſiettes d'étain, les jette dans la matière en fuſion, lui donne par ce moyen la fluidité néceſſaire, & aſſure le ſuccès de l'opération.

Les anciens fondoient quelquefois en cuivre jaune ; ils le choiſiſſoient de préférence pour les ſtatues qui

devoient être dorées. Tels ſont les quatre chevaux du portail de Saint-Marc à Veniſe. Ils doroient auſſi quelquefois les figures de marbre.

Les moules que les anciens préparoient pour jetter leurs figures en fonte, paroiſſent avoir, au moins quelquefois, différé des nôtres. On croit avoir reconnu, ſur les quatre chevaux dont nous venons de parler, que chacun a été fondu dans deux moules différens qui s'adaptoient dans la longueur de ces chevaux.

J'ignore s'il eſt bien prouvé que les anciens aient quelquefois hazardé de faire d'un ſeul jet des fontes conſidérables; mais il l'eſt que, ſouvent du moins, ils évitoient d'en courir les dangers. Dans les premiers temps, au rapport de Pauſanias, les figures de bronze étoient compoſées de pluſieurs pièces, & jointes par des clous. On ſuivit encore ce procédé dans des temps poſtérieurs. C'eſt un fait prouvé par ſix figures de femmes trouvées à Herculanum, les unes grandes comme nature, les autres au-deſſous de cette grandeur. Les têtes, les bras, les jambes ſont fondues ſéparément, & le tronc même eſt de pluſieurs jets. Les pièces ſont jointes par des attaches que leurs formes, ſemblables à des queues d'hirondelles, a fait nommer queues d'aronde. Ces figures ont des manteaux compoſés de deux pièces, qui ſe joignent ſur les épaules, où ils ſont repréſentés boutonnés.

Par ces procédés timides, les anciens ſembloient devoir ſe garantir de manquer leurs fontes, & cependant ils ne laiſſoient pas de les manquer quelquefois. On remarque encore des rempliſſages ajuſtés avec des cloux, qui témoignent les défauts de la fonte.

Dans les temps les plus reculés de l'art, & dans les

ſiècles où il étoit le plus floriſſant, les anciens avoient la pratique d'adapter à leurs figures des boucles de cheveux par le moyen de la ſoudure. C'eſt ce que les modernes pratiquent encore pour de petites parties. L'ouvrage le plus ancien de ce genre eſt un buſte de femme du cabinet d'Herculanum. La tête eſt coëffée de cinquante boucles ſur le front & juſqu'aux oreilles, & ces boucles ſont ſoudées. Une autre tête du même cabinet a ſoixante-huit boucles ſoudées de même. A une autre tête idéale, encore du même cabinet, qui paroît être des plus beaux temps de l'art, & qui eſt connue ſous le nom de Platon, on voit des boucles ſoudées aux tempes.

Il s'eſt conſervé quelques morceaux de bronze antique incruſtés en argent : tel eſt le diadême de l'Apollon Saurochtonios de la Villa Albani ; telles ſont auſſi différentes baſes de figures du cabinet d'Herculanum. Quelquefois on incruſtoit en argent les ongles des pieds & des mains : Pauſanias le dit, & ſon récit eſt confirmé par deux petites figures trouvées à Herculanum. Hérode Atticus fit ériger à Corinthe quatre chevaux dorés dont les pieds étoient d'ivoire.

On trouve des yeux incruſtés à quelques têtes en bronze & en marbre. Le cabinet d'Herculanum offre de petites figures de bronze avec des yeux d'argent. Dans quelques têtes de bronze, des pierres fines repréſentoient l'iris. On ajoutoit quelquefois aux têtes des prunelles d'un marbre très-blanc & fort tendre, qu'on nomme *palombino*. Quelquefois on faiſoit la cornée en argent, & l'on employoit des pierres précieuſes de couleurs différentes, pour exprimer la prunelle & l'iris. C'eſt ce qu'indique un reſte d'argent

qui ſe voit autour des paupières, de quelques têtes, & les trous qui ont reçu les pierres dont étoient formées l'iris & la prunelle. Plutarque raconte qu'avant la bataille de Leuctres, à laquelle Hiéron perdit la vie, les yeux tombèrent de ſa ſtatue; ce qui fut regardé comme un préſage funeſte.

Winckelmann n'oſe aſſurer que l'on connoiſſe avec certitude la manière dont les anciens gravoient en pierres fines. On ſait qu'ils faiſoient uſage de petites pointes de diamans ſerties dans des outils d'acier; mais tenoient-ils ces outils à la main, ou les ajuſtoient-ils à une roue, comme le font, en général, parmi nous, les artiſtes en ce genre? Il croit avoir découvert le procédé de la roue ſur des pierres antiques dont le travail n'eſt qu'ébauché; ce qui prouveroit que la pratique des anciens, à cet égard, ne différoit pas de la nôtre.

On a admiré que les anciens, ſans le ſecours de nos verres oculaires, aient pu exécuter des travaux auſſi ſubtils que ceux qui nous ſont offerts par quelques unes de leurs pierres gravées. Winckelmann, qui ne conçoit pas que l'œil nud puiſſe guider des ouvrages d'une ſi grande fineſſe, ſuppoſe que les anciens ont connu la loupe ou lentille, & que cette découverte, dont ne parle aucun de leurs auteurs, aura été perdue pendant les ſiècles de barbarie. N'eſt-il pas plus vraiſemblable que les graveurs qui ſe ſont diſtingués par une grande fineſſe de travaux, étoient myopes?

On a prétendu que les Grecs & les Romains, dans leurs bas-reliefs, n'obſervoient aucune dégradation, & donnoient à toutes leurs figures la même ſail-

lie. Cette aſſertion eſt détruite par des bas reliefs expoſés à Rome dans des lieux publics. Dans l'un des plus beaux qui ſoient en cette ville, & qui ſe voit au palais *Ruſpoli*, la principale figure a tant de ſaillie, qu'on peut paſſer deux doigts entre la tête & le fond; les différens objets qui compoſent cet ouvrage ont des dégradations ſenſibles entre eux. On peut faire la même obſervation ſur un petit ſujet repréſentant une offrande, & ſur un ſacrifice offert par Titus. Il eſt donc certain que les anciens, ainſi que nous, connoiſſoient les bas-reliefs de forte & de foible ſaillie, & l'on ne doit pas être ſurpris de ne trouver qu'un petit nombre des premiers, puiſque les occaſions de les employer avec convenance ſont bien moins fréquentes.

Observations de Mengs ſur l'hiſtoire de l'art chez les anciens.

Les anciens ont dû commencer l'art du deſſin par des formes longues, ſimples & droites, telles que ſont les figures des vaſes étruſques. On voit à Rome pluſieurs bas-reliefs antiques de marbre traités dans ce goût, & dont quelques uns paroiſſent être des ouvrages égyptiens. Si l'on objecte que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût, parce que leur nature a été plus forte, parce que leur climat, leurs exercices & leurs coutumes ont dû former des corps robuſtes, on peut répondre que l'art n'a pu d'abord imiter la belle nature, ni même la nature dans toute ſa vérité, & que les Etruſques n'étoient pas non plus un peuple maigre, mais un peuple fort & vigoureux: cepen-

dant leurs ouvrages en marbre & les deſſins de leurs vaſes ſont maigres & roides.

Il eſt probable que la philoſophie & les ſciences capables d'orner l'eſprit avoient fait des progrès dans la Grèce, avant que l'on s'occupât de la peinture & de la ſculpture, & c'eſt ce qui conduiſit les anciens à tracer une route toute différente de celle que ſuivent les modernes. Ils prirent pour guide le raiſonnement, & non la routine & le caprice, & eurent pour maxime de commencer par les parties les plus néceſſaires, telles que les os & les muſcles; ils paſsèrent enſuite aux proportions, & comprirent que tout ce qu'on peut appeller le néceſſaire, l'utile dans l'art d'imiter les formes humaines, conſiſte dans ces deux parties. Ce furent elles qu'ils cherchèrent d'abord à obſerver, & qui conſtituèrent leur premier goût & leur plus ancien ſtyle.

Auſſi voit-on dans leurs figures une proportion qui ne peut être que le réſultat de principes fixes & certains, & qu'ils avoient calculée ſur la plus belle nature de leur temps & de leur pays. C'eſt ce que prouvent les têtes de l'ancien ſtyle qui ſe reſſemblent toutes. S'ils avoient, comme nous, travaillé ſans principes, ils auroient varié davantage ces têtes, quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans le ſecond âge, ils s'apperçurent que leur premier ſtyle étoit ſec & meſquin. Ils aggrandirent donc leur manière, & donnèrent plus de nobleſſe à leurs ouvrages. Ils rétrécirent moins les proportions des corps; mais conſervant encore le goût des lignes droites, ils tombèrent dans un ſtyle un peu maſſif, quoique d'ailleurs aſſez beau, & qui n'avoit plus la

maigreur de leur premier goût. Nous avons dans ce genre quelques anciennes ſtatues étruſques, qui ſont lourdes & dures, quoique d'un bon caractère; telle eſt l'Amazone Étruſque. On ne connoît preſque point d'ouvrages des Grecs dans ce ſtyle; mais il eſt probable qu'ils y ont paſſé, & l'on en voit encore un reſte dans le petit nombre de leurs belles productions que le temps a reſpectées. On peut en donner pour témoignages certains, leur front plat, leur nés quarré, leurs ſourcils fortement tranchés, leurs lèvres droites, &c. On connoît entr'autres, dans ce goût, une ſtatue de la *Minerva Medica* au palais Giuſtiniani: les contours de cette figure ſont de la plus grande ſimplicité, & on pourroit la rapporter au ſecond ſtyle grec.

Toutes les figures du grouppe de Niobé paroiſſent être imitées d'après d'autres ſtatues faites dans un temps où le goût étoit porté à un plus haut degré chez les Grecs: on y remarque la plus haute perfection dans les proportions; les formes en ſont ſublimes & d'une beauté achevée: mais il y manque encore une certaine morbideſſe qui a été trouvée plus tard. Les lignes de ces figures ſont un peu trop roides, les angles en ſont trop ſentis, & l'on n'y remarque point cette élégance, & ce contour ſi parfaitement varié, que l'on admire dans quelques autres ſtatues grecques, telles que celles de l'Apollon, du Gladiateur, de la Vénus de Médicis, du Ganymède, &c. On peut penſer que les ſtatues du grouppe de Niobé ont été faites avant le ſiécle d'Alexandre; car on ſait qu'avant cette époque, les Grecs ne s'occupoient que foiblement de la draperie, & qu'ils tâchoient ſeulement d'éviter le ſtyle dur

& roide de leur premier temps & la peſanteur du ſecond.

Vers le règne d'Alexandre, on atteignit à la plus haute perfection, en donnant plus de mouvement aux contours & en ôtant à la pierre ſa dureté; les ſculpteurs commencèrent alors à étudier la chair & cherchèrent à parvenir à la parfaite imitation de la nature. C'eſt vraiſemblablement à la peinture que la ſculpture doit ce dernier effort. Elle même ne dut approcher de ce degré de perfection que dans l'école de Pamphile; on peut même croire que beaucoup de choſes manquoient encore à cette école; mais Apelles, ſon éléve, parut; il aggrandit le goût de ſon temps & en ôta toute la ſéchereſſe. Lui-même diſoit que chacun des autres peintres en particulier ſavoit beaucoup, mais que lui ſeul avoit la grace en partage: il ajoutoit qu'il avoit un grand avantage ſur Protogène, celui de ſavoir le moment où il falloit quitter un ouvrage. Il ne faudroit pas inférer de là qu'il laiſſoit à ſes tableaux quelques négligences, mais qu'il ſavoit éviter tout ce qui conduit à la ſéchereſſe qui eſt la ſuite d'un fini trop recherché.

Les ſculpteurs ouvrirent les yeux en voyant l'élégance & la morbidezze que ce grand peintre mettoit dans ſes ouvrages, & de là naquit le ſtyle admirable & ſublime que l'on reconnoît dans l'Apollon, le Laocoon, &c.

Juſqu'au règne d'Alexandre, les arts s'avancèrent de plus en plus vers la perfection; mais après la mort de ce prince, quoique la peinture & la ſculpture fuſſent toujours plus cultivées, elles ne firent plus de progrès dans les parties capitales. Le ſiècle de ce conqué-

rant peut être comparé à celui qui vit naître Michel-Ange & Raphaël, à ce ſiecle qui produiſit ce qu'on a vu de plus beau depuis la renaiſſance de l'art. En effet, quoique, dans la ſuite, on ſoit parvenu à mieux traiter de certaines parties, on n'a cependant pu juſqu'à nos jours ſurpaſſer, ni même égaler ces grands hommes; & il eſt probable que l'hiſtoire de l'art depuis ſon rétabliſſement ſera à-peu-près celle de l'art dans l'antiquité.

On peut bien avouer que, depuis le règne de Philippe, juſqu'à la chûte des républiques grecques, les arts ne ceſſerent pas de s'enrichir par des découvertes nouvelles : mais elles ne portoient que ſur les moindres parties de l'art, au lieu que, dans les beaux ſiècles, tous les progrès appartenoient aux parties les plus eſſentielles. Ce n'étoit point alors à imiter la légèreté, la fineſſe des cheveux, ou à repréſenter d'autres objets dont l'imitation eſt impoſſible à la ſculpture, que les artiſtes s'étoient arrêtés; on conviendra même qu'ils n'exécutoient pas les draperies auſſi bien que les modernes; c'étoit l'imitation des grandes parties de la nature qui faiſoit l'objet de leur étude.

Encore après la chute des républiques grecques, il y eut de très grands ſtatuaires qui, dans quelques parties, égalèrent les plus fameux artiſtes de la Grece. On pourroit même ajouter que le goût moëlleux & délicat a été porté plus loin par ces Maîtres que par ceux des âges précédens : mais ils n'ont pas ſurpaſſé les artiſtes du ſiécle d'Alexandre; ils ne les ont même pas égalés, parce qu'ils n'avoient ni l'imagination auſſi vaſte, ni l'eſprit auſſi élevé.

Les beaux arts furent enſuite tranſportés de la Grèce à Rome ; mais on ne ſauroit établir dans quel temps ils ont fleuri, puiſqu'on ne trouve point de bonnes ſtatues avec des noms latins. On pourroit conjecturer il eſt vrai, que les artiſtes latins ont eu la manie de gréciſer leurs noms, comme pluſieurs artiſtes modernes italianiſent le leur ; mais il eſt poſſible que les artiſtes de Rome n'aient jamais porté l'art à une aſſez haute perfection pour mériter d'être diſtingués.

Nous avons beaucoup de ſtatues qu'on regarde comme des ouvrages des latins, & qui ne ſont pas du moins dans le goût grec. Ce qui peut encore faire croire qu'elles n'ont pas été exécutées dans la Grèce, c'eſt qu'elles n'auroient pas mérité d'en être tranſportées. Dans la plupart de ces ouvrages, on diſtingue le caractère national, particulièrement dans les têtes & dans les buſtes des gladiateurs & des ſoldats. D'ailleurs le ſtyle en eſt dur, comme on le voit par les buſtes romains faits d'après nature, tels que ceux de Céſar, d'Auguſte, & des conſuls qui les ont précédés. Les arts ne paroiſſent pas avoir eu beaucoup d'éclat à Rome avant le règne de Néron. mais on voit de beaux ouvrages faits du temps de ce Prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre faits du temps de Trajan & d'Adrien ont été éxécutés par des Grecs. On y reconnoît leur goût, & dans leurs défauts même, les auteurs de ces ouvrages ſemblent nous retracer le ſtyle des anciens, tant par la ſimplicité des contours, que par l'accord des proportions & les beaux caractères de têtes.

Les Siciliens ont eu quelque cohſe du bon goût.

des Grecs, & l'ont même aſſez long-temps conſervé, ſans être néanmoins parvenus au même degré de perfection : car ils furent moins corrects, plus roides, plus chargés, & n'ont pas ſu donner au marbre la même élégance ni la même morbidezze.

On peut reprocher une erreur aux antiquaires : c'eſt d'avoir voulu chercher la perfection dans des choſes qui n'en ſont ſuſceptibles qu'à certains égards ; par exemple, dans les pierres gravées, où il ne faut pas chercher la haute perfection des formes, mais ſeulement celle du ſtyle. On n'a pu ſe propoſer en effet que d'y rendre les choſes les plus faciles, en évitant celles qui offroient trop de difficulté dans de ſi petites proportions, & en omettant tous les détails qui auroient pu embarraſſer l'artiſte.

On remarque les qualités dont ce genre eſt ſuſceptible, celles du ſtyle, dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique, & qui avoient apparemment mérité l'eſtime des anciens même, puiſqu'ils en avoient fait multiplier les empreintes. On y reconnoît qu'ils ont fait conſiſter la beauté dans une belle & noble ſimplicité. On peut croire que l'art ne s'eſt dégradé que par le trop grand nombre des artiſtes, & que, devenu trop commun, il ceſſa d'inſpirer la même eſtime. Lorſque la Grèce fut tombée ſous la domination de Rome, dans le temps de la plus grande ſplendeur de cette république, temps où l'on ne conſidéroit que les gens de guerre, les artiſtes privés de l'eſpérance de s'attirer de la conſidération, tombèrent dans le découragement : dès lors il renoncèrent à l'étude de l'art, qui devint une ſorte de métier, & qui fut enfin plongé dans un abandon total. Comme rien ne

peut demeurer à un degré fixe, l'art ne faiſant plus de progrès déchut rapidement; s'il ſe releva quelque temps ſous des princes qui l'aimoient, les révolutions de l'empire, les guerres ſucceſſives, le changement de religion, l'abolition des images, l'invaſion des barbares portèrent les derniers coups au bon goût, en détruiſant ce qui reſtoit encore des chefs-d'œuvre des anciens.

Les beautés & les règles de la proportion paroiſſent avoir été découvertes par les Grecs & par les Etruſques. Ils reconnurent deux forces dans les principales parties, l'une par laquelle elles agiſſent, l'autre par laquelle elles ſont ſoutenues; la première exige de la ſvelteſſe & de la légereté, la ſeconde de la puiſſance & de la ſolidité. La découverte des proportions doit appartenir au premier ſtyle de l'antiquité.

Dans le ſecond ſtyle, les anciens conſervèrent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans le temps de leur premier ſtyle; mais y ayant reconnu de la roideur & de la ſéchereſſe, il en changèrent le contour en pinçant moins la partie étroite des articulations, ce qui donna plus de grandioſité à leurs ouvrages; mais ils devinrent plus lourds, parce qu'ils n'avoient pas encore ſu trouver la ligne ſerpentine & ondoyante.

Ils commencèrent à faire un plus grand uſage des lignes convexes, & par elles, ils donnerent encore un plus grand caractère à leurs figures. Ils ne les employèrent que pour les grandes parties. Les ouvrages qui paroiſſent appartenir à ce temps, ſemblent étranglés dans leurs inflexions. Ils combinoient les lignes convexes avec les lignes droites: les droites ſervoient pour les parties

ſaillantes, & les convexes pour les inflexions; c'eſt-à-dire qu'à l'endroit de la plus forte rentrée, ils mettoient une ligne courbe plus rapide, & qu'à l'endroit où ils vouloient beaucoup ſortir, ils allongeoient beaucoup la ligne droite.

Cette méthode tient de leur premier ſtyle. On le remarque dans le caractère de leurs têtes, où l'on ne voit qu'une ſeule ligne ſaillante depuis la naiſſance des cheveux juſqu'à la pointe du nés; & cette ligne eſt droite. Ils obſervèrent d'abaiſſer les petites parties & de donner de l'élévation aux grandes: ils portèrent la plus grande attention ſur les formes générales. On voit dans leurs têtes de Jupiter, de la Minerva Médica du Palais Jiuſtiniani, & de leurs autres ſtatues, qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites & les angles, & qu'ils ont exécuté avec grand ſoin les parties principales en négligeant les moindres. Ils ont fait le front plat, &, depuis la naiſſance des cheveux juſqu'au bout du nés, il n'y a qu'une ligne droite, terminée par un méplat qui forme la pointe du nés, & enſuite un angle droit va ſe terminer à ſa racine. La partie ſupérieure du nés eſt plate, les deux côtés le ſont également, & les narines ſont à peine marquées; parce qu'on ne vouloit pas interrompre la forme principale du nés, qui, vu de côté, offre un triangle & dont la ſurface eſt une forme plate.

Depuis la racine du nés juſqu'à la partie la plus avancée de la lèvre ſupérieure, ils formèrent un méplat à-peu-près égal en longueur à celui qui partoit du bout du nés & qui aboutiſſoit à ſa racine. Ils tirèrent du menton juſqu'à la bouche une ligne preſque droite, & répétèrent un méplat ſur la partie éminente de la

lèvre inférieure. Ils tâchèrent auſſi de donner au menton une forme plate, ainſi qu'aux joues, excepté à l'endroit des os qui forment la mâchoire inférieure. De cette manière, ils procédoient, forme par forme, de l'extrémité d'une partie à l'autre, en ſe faiſant une loi d'en négliger les petits détails, & ce fut ainſi qu'ils parvinrent à des règles fixes dont ils ne ſe départirent point, & qu'ils atteignirent au ſecond dégré de perfection qui caractériſe le ſecond ſtyle.

Dans leur troiſième ſtyle, ils ſentirent que, par leur méthode précédente, ils ne rendoient pas l'effet de la chair, & reconnurent que la belle nature offre une variété continuelle qu'ils n'avoient pas encore exprimée. Ils poſèrent pour principe que rien ne doit être répété, que la ligne convexe doit conduire à la ligne concave & à la droite, pour exprimer le mouvement & la diverſité des contours; qu'aucune inflexion, ni aucune partie ſaillante ne peut être vis-à-vis d'une autre partie de la même nature; qu'aucune ligne ne doit avoir la même proportion ni le même caractère d'un côté que de l'autre, & qu'enfin il faut mettre la plus grande variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Ils ne pouvoient tomber dans l'erreur en ſuivant cette nouvelle méthode, parce qu'ils l'appuyoient toujours ſur les bons principes des ſtyles précédens. Dans le premier, ils s'étoient garantis de toutes les mauvaiſes proportions; dans le ſecond, en évitant tous les petits détails, il s'étoient aſſurés du vrai caractère des grandes formes: tout ce qui leur reſtoit, dans le troiſième, étoit de chercher le complément de l'art; ils conſiſte

dans ce mouvement & cette variété d'où les choſes repréſentées reçoivent la vie.

PARADOXE *de Mengs ſur les ouvrages qui nous reſtent de l'antiquité.*

Lorſque je conſidère, dit Mengs, les productions des anciens dont on a le plus loué la perfection, je ne les trouve pas toutes également dignes des louanges qui ont été prodiguées aux grands artiſtes de l'antiquité par tant d'hommes illuſtres; ce qui me fait douter que nous poſſédions les ouvrages originaux des plus célèbres artiſtes de la Grèce. Je m'en rapporte plutôt, ſur cet article, à la vérité de l'hiſtoire, qu'au témoignage des productions qui ſont parvenues juſqu'à nous, & lorſque quelques unes d'entre elles me paroiſſent ne pouvoir être ſurpaſſées, j'aime mieux m'accuſer d'ignorance que de combattre la raiſon, qui me dit que ces ouvrages ne ſont pas les véritables productions originales des grands maîtres.

En effet, il n'eſt pas probable qu'on ait laiſſé à Rome les plus beaux monumens de l'art, dans le temps qu'on en a enlevé le plus grand nombre des ſtatues. Tous les noms que nous liſons ſur les marbres antiques ſont inconnus dans l'hiſtoire; pluſieurs ont été falſifiés par les modernes, & peut-être même inventés par eux, tels que celui de Glycon. Phedre nous apprend que, de ſon temps, on mettoit déja des noms pſeudonymes ſur les ſtatues, & tel eſt peut-être celui de Lyſippe que porte l'Hercule du Palais Pitti.

Vous me direz, ſans doute: quels devoient donc être ces ouvrages admirables? Je vous avoue que cette réflexion nous humilie, nous qui ne connoiſſons

pas assez les ouvrages des Grecs pour en parler dignement : & il me semble, à dire le vrai, qu'il seroit très-utile à l'avancement des arts qui tiennent au dessin, qu'on étudiât & qu'on admirât davantage les monumens qui nous restent des anciens, pour nous former une juste idée de ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Mais il arrive tout le contraire. On regarde comme les plus excellentes productions des anciens celles que nous avons sous les yeux, & les artistes modernes en profitent pour excuser leur propre ignorance, en alléguant qu'il se trouve des défauts dans ces chefs-d'œuvre de l'antiquité, comme en effet il peut s'en trouver dans les ouvrages les plus sublimes, parce que l'imperfection est inséparable de l'humanité.

Personne n'ignore que Rome fut spoliée plusieurs fois de ses plus magnifiques monumens pour en embellir Constantinople, & que les statues qui y restoient encore du temps de Théodose furent détruites par l'ordre de cet empereur & de quelques uns de ses successeurs : d'où l'on peut conclure que celles qui échappèrent à cette barbarie n'étoient pas fort renommées, ou qu'elles se trouvoient placées dans des lieux inconnus ou peu fréquentés, & devoient être par conséquent de peu de prix.

Si l'excellence d'un ouvrage peut servir à nous persuader qu'il est d'un grand maître, c'est sans doute celle du Gladiateur Borghese, d'Agasias : mais ce nom ne se trouve cité par aucun des auteurs anciens qui parlent des plus célèbres artistes. On peut dire la même chose du torse du Belvedère. Le nom de Glycon, que l'on voit sur l'Hercule Farnese, fait soupçonner quelqu'imposture, puisqu'il n'est fait mention d'aucun

ſculpteur fameux qui ait porté ce nom, & que d'ailleurs il y a dans le Palais Pitti un autre Hercule, qui reſſemble à ce premier, avec le nom de Lyſippe: ce qui a fait croire que ces deux ouvrages ſont du nombre de ceux auxquels, ſuivant Phedre, les anciens ont donné de faux noms. Si l'Hercule Farneſe étoit véritablement un ouvrage de Glycon, celui qui l'a copié pour faire celui du Palais Pitti y auroit mis le même nom, afin de le faire mieux paſſer pour l'original. Ajoutons à cela que ni Fulvius Urſinus, ni Flaminius Vacca qui ont parlé de l'Hercule Farneſe, ne font aucune mention de l'inſcription, tandis que le dernier parle de celle de l'Hercule du Palais Pitti. Remarquons auſſi que la manière dont ſont ſculptés les caractères de ces inſcriptions n'eſt certainement par celle donc ſe ſervoient les Grecs du bon temps de l'art.

Mais que dirons-nous des plus belles ſtatues antiques qui nous reſtent, telle que celle de l'Apollon Pythien du Belvedère? la regarderons-nous comme un de ces ouvrages qui ont immortaliſé leurs auteurs? Si ſa beauté nous fait croire qu'elle doit être placée dans cette claſſe, il faut remarquer cependant qu'elle eſt de marbre de Carrara, ou de Seravezza; & ſi l'on prétendoit qu'elle a été exécutée en Italie par quelque grand artiſte des plus beaux ſiècles de la Grece, je pourrois objecter que les carrières de Lunes ou de Carrara venoient d'être nouvellement découvertes du temps de Pline, de ſorte qu'il eſt probable que cette ſtatue fut faite ſous le règne de Néron, & placée à Nettuno où elle a été trouvée. Il eſt à croire auſſi que ſon auteur n'a pas eu autant de talent que les autres ſtatuaires employés par cet empereur à ſes édifices de

Rome, où devoient néceſſairement ſe faire les plus belles choſes par les plus habiles artiſtes.

Mais ce qui pourroit nous jetter ici dans le plus grand doute, c'eſt le merveilleux grouppe de Laocoon, le plus beau monument qui nous ſoit reſté de l'art des anciens, & qui eſt exécuté d'une manière ſi ſublime en marbre Grec, qu'on ne peut mettre en queſtion le talent ſupérieur de l'artiſte. Pline, qui a fait un éloge magnifique de cet ouvrage, dit que c'étoit la plus belle production de l'art qu'il connût. Mais on pourroit demander ſi Pline étoit un juge compétent, d'autant plus qu'il admire ſur-tout les ſerpens qu'il appelle des dragons, & que cette admiration des acceſſoires ne prouve pas une grande intelligence, puiſque, dans ce cas, ils nuiſent aux choſes principales. On pourroit d'ailleurs mettre en doute ſi le grouppe de Laocoon que nous poſſédons eſt bien le même dont parle Pline, qui nous apprend qu'il étoit fait d'un ſeul bloc de marbre; tandis que celui que nous connoiſſons eſt de cinq morceaux. Les anciens écrivains ne parlent point d'Agéſander comme d'un excellent ſculpteur; & comme il eſt vraiſemblable que le grouppe de Laocoon n'eſt pas le ſeul ouvrage qu'il ait fait, il eſt à croire que les éloges que Pline lui prodigue étoient dictés par d'autres cauſes que la beauté de ce grouppe même, telles que ſon amitié pour l'artiſte, ſa complaiſance pour l'empereur Titus, à qui peut-être ce monument plaiſoit beaucoup, ou bien l'impreſſion qu'avoient faite ſur ſon eſprit les ſerpens qui ſont la ſeule partie qu'il loue, tandis que cet ouvrage offre tant d'autres merveilles qui méritent d'être admirées : telle eſt, entr'autres, la manière de travailler le marbre avec le ciſeau ſeul,

ſans faire uſage de la lime, de la pierre-ponce, ou de quel qu'autre moyen de polir, ce qui ſe voit ſur-tout dans les chairs : manière d'opérer qui ſe retrouve dans pluſieurs autres beaux ouvrages, entre leſquels il faut compter la Vénus de Médicis.

Toutes les ſtatues exécutées dans cette manière ſont moins finies dans les petites parties, & l'on y remarque un certain goût qui ne ſe trouve dans les productions de l'art que lorſqu'on a vaincu toutes les difficultés, c'eſt-à-dire, lorſque les artiſtes ſont parvenus à cette négligence & à cette facilité qui, loin de diminuer le plaiſir du ſpectateur, ne fait au contraire que l'augmenter.

Ce ſtyle ne peut pas s'être introduit du temps des meilleurs artiſtes ; car il faut, avant tout, commencer ſtérilement par ce qui eſt le plus indiſpenſable, pour s'élever enſuite, à meſure qu'on acquiert de plus grandes lumières, à exprimer les parties les plus eſſentielles des choſes, & atteindre enfin au beau & à l'utile réunis, qui conſtituent la perfection, ou en d'autres termes, l'égale bonté, l'égale regularité de toutes les parties. Mais enſuite, il fut naturel de chercher une exécution plus facile, & au lieu de s'occuper à unir enſemble l'imitation parfaite de la nature, & le choix le plus délicat & le mieux raiſonné, on ſe forma des règles de pratique qui compoſent le ſtyle agréable, qui tient plus à la perfection de l'art, tandis que le ſtyle précédent tenoit plus à l'idée parfaite de la vérité. C'eſt à ce ſtyle agréable que me ſemblent appartenir les ouvrages travaillés avec le ſeul ciſeau.

Ce qui me porte encore à croire que cette manière de travailler le marbre n'étoit pas celle des artiſtes du plus bel âge de la Grèce, c'eſt que dans le temps

où l'on s'étudia le plus à contrefaire ces artiſtes, c'eſt à-dire, ſous le règne d'Adrien, on opéra d'une manière bien différente, & l'on affecta une exécution très-finie & fort recherchée: c'eſt ce que l'on voit à l'Hercule du Palais Pitti; l'auteur de cette copie a tâché d'imiter la manœuvre de l'ancien artiſte qui avoit produit l'original, afin de pouvoir faire paſſer ſa copie pour une production de ce célèbre ſtatuaire. Il eſt bien plus facile d'imiter le ſtyle que les raiſons & le talent des grands maîtres.

Comme nous ne poſſédons, du moins ainſi que je le penſe, aucun monument que nous puiſſions regarder avec certitude comme l'ouvrage des artiſtes les plus célèbres du bel âge, je me flate qu'on me pardonnera de croire que leurs productions réuniſſoient à la fois la perfection, l'uniformité de ſtyle, la parfaite imitation & le beau choix de la nature, avec toute la correction dont l'art eſt capable, ſans aucune apparence de négligence, & qu'elles étoient pleines de ces beautés que je ne puis trouver réunies dans les monumens qui nous reſtent. Je dirai, par exemple, que ſi l'Apollon du Belvedère avoit la plénitude & la morbideſſe du ſoi-diſant Antinoüs du même cabinet, cette ſtatue ſeroit encore d'une bien plus grande beauté, & elle en auroit encore davantage, ſi le reſte étoit d'un travail auſſi fini que la tête. De même, le grouppe de Laocoon ſeroit plus admirable, ſi les figures des deux fils étoient exécutées avec la délicateſſe qu'on admire dans d'autres ouvrages.

Ces réflexions, loin de diminuer ma vénération pour les ouvrages qui nous reſtent des anciens, me les rendent au contraire plus précieux, parce que je

remonte de ceux que nous poſſédons à ceux que nous avons perdus. J'ajôuterai qu'il y a encore tant de ſcience & tant de talent même dans les ouvrages faits par les eſclaves & les affranchis qui exercèrent les arts à Rome, quoiqu'ils fuſſent privés des honneurs & des récompenſes qui ont porté les arts à un ſi haut degré de perfection dans la Grèce, qu'on y remarque toujours, juſqu'à l'époque de l'entière décadence, ce beau ſtyle de l'école, qui juſqu'ici a manqué aux modernes, & qui rendra à jamais eſtimables juſqu'aux moindres fragmens des productions des anciens.

Il régne une grande inégalité entre les figures qui compoſent le grouppe de Niobé : on peut même, dans pluſieurs, remarquer des incorrections, & un grand nombre d'autres ſtatues antiques leur ſont bien ſupérieures en beauté. On voit au Vatican une Vénus aſſez médiocre, & d'un ſtyle qui approche du lourd, mais dont la tête eſt fort belle & ne le cède pas même à celle de la Niobé. Cependant cette tête eſt bien celle de cette ſtatue de Vénus, & n'en a jamais été ſéparée. Cette ſtatue eſt certainement la copie d'une autre bien meilleure. Dans le palais du roi d'Eſpagne, à Madrid, on conſerve une tête parfaitement reſſemblante à celle de la Vénus du Vatican, mais infiniment plus belle, enſorte qu'il n'y a, pour ainſi dire, aucune comparaiſon entre l'une & l'autre. Je penſe qu'il en eſt de même du grouppe de Niobé, dont les ſtatues nous paroiſſent fort belles, parce que nous n'avons plus celles d'après leſquelles on les a copiées, & qui étoient bien plus parfaites encore. En effet, je ne regarde point ce grouppe comme la production de très-grands artiſtes, mais comme de bonnes copies faites

d'après de meilleurs originaux, par différens artiſtes plus ou moins habiles, qui peut-être même y ont ajouté les figures qui nous paroiſſent ſi médiocres. On doit remarquer auſſi qu'elles ont été en partie reſtaurées dans le temps du Bas-Empire, & que, dans la ſuite, les modernes les ont enfin dégradées totalement, en voulant les réparer par de mal-adroites reſtaurations.

Quant à la manière dure & angulaire dont ſont faits les ſourcils & les cheveux, je ne crois pas qu'on doive l'attribuer à un ſtyle particulier du maître ou de l'âge où il travailloit; mais plutôt à l'intention d'imprimer un caractère de triſteſſe & de ſévérité à la figure; car ſi cela avoit tenu au ſtyle, on retrouveroit ce même ſtyle dans la bouche & dans les autres parties qui ſont ſuſceptibles d'une forme angulaire. On peut ſe convaincre que tel étoit le véritable motif des artiſtes, par les têtes de Jupiter qui nous reſtent des anciens, & qui ont toutes les ſourcils angulaires & fortement indiqués; caractère que l'on ne retrouve pas dans les têtes de Bacchus, de Vénus, & d'Apollon, divinités à qui les anciens attribuoient une chevelure blonde.

HISTOIRE DE LA SCULPTURE.

Seconde partie.

La premiere partie de cette hiſtoire, a été principalement ſpéculative, & nous y avons le plus ſouvent pris pour guide le ſavant Winckelmann dont les ſpéculations ſont toujours d'un homme de beaucoup d'eſprit & d'une ſagacité peu commune, & quelquefois

d'un homme de génie. La ſeconde partie ſera poſitive. Elle ſera fondée ſur les recherches que nous avons faites dans les écrits des auteurs de l'antiquité qui ont parlé de l'art & des artiſtes.

Pauſanias qui, du temps des Antonins, au ſecond ſiècle de notre ère, voyagea dans toute la Grèce, eſt de tous les anciens écrivains celui qui nous donne le plus de lumières ſur l'hiſtoire de l'art dans cette contrée qu'on peut regarder, à cet égard, comme l'inſtitutrice de toutes les autres contrées de l'Europe. Si elle-même reçut les leçons de quelques autres peuples, tels que les Egyptiens & les Phéniciens, ces leçons étoient imparfaites: ce n'étoient que des élémens dont elle ſe ſervit pour opérer une véritable création.

Les Grecs peuvent être regardés comme un peuple récent, en comparaiſon des peuples très-anciennement policés, tels que ceux des grands empires de l'Aſie; tels que ceux de la Phénicie & de l'Egypte: mais ils ont mérité d'autant plus de gloire, que venus fort tard, ils ont promptement ſurpaſſé tous ceux qui les avoient précédés, & qu'ils n'ont été ſurpaſſés ni même égalés par aucun de ceux qui les ont ſuivis, quoiqu'ils leur aient laiſſé les plus beaux modèles.

Quand on ne ſauroit pas, par des témoignages multipliés, qu'entre les anciens peuples, les Grecs doivent être regardés comme un peuple nouveau, on en trouveroit la preuve dans Pauſanias. On voyoit encore de ſon temps, dans la Grèce, non-ſeulement des monumens de l'art naiſſant, mais des monumens antérieurs à la naiſſance de l'art: tandis que dix mille ſiècles ne ſuffiſoient pas pour remonter à l'origine

de

de l'art chez les Égyptiens. J'accorderai volontiers que cette chronologie égyptienne eſt fautive; mais on peut réduire la durée qu'elle ſuppoſe, ſans perdre l'idée d'une très-haute antiquité.

Nous avons vu qu'il fut un temps, dans la Grèce, où deux poteaux réunis par une traverſe, figuroient Caſtor & Pollux, ces deux frères célèbres par leur amitié. Comme on a des preuves que l'art d'imiter au moins groſſiérement la figure humaine en ſculpture étoit pratiqué dans la Grèce long-temps avant la guerre de Troie, il faut donc croire que ces célèbres jumeaux qui paſſent pour fils de Léda & frères d'Hélène, étoient revérés des Grecs longtemps avant l'époque à laquelle cette opinion mythologique place leur naiſſance. On ſait que la mythologie grecque offre de très-grandes variétés, & eſt différente à beaucoup d'égards dans les différens poëtes & les différens mythologues. Si l'on veut cependant conſerver la mythologie commune, & regarder Caſtor & Pollux, comme des frères d'Hélène, & par conſéquent à-peu-près contemporains du ſiège de Troie, on pourra dire que, dans certains endroits de la Grèce, l'art n'étoit pas encore connu, tandis qu'il étoit déjà pratiqué dans d'autres. On pourra dire encore que, même après que l'art fut connu, on continua de ſuivre quelquefois l'uſage ancien, & d'indiquer ſeulement les objets de la vénération, au lieu de les repréſenter.

Du temps de Pauſanias, on voyoit encore quelques-uns des premiers monumens du culte des Grecs. Les Athéniens conſervoient dans leur gymnaſe, près des portes nymphades, une pierre de forme pyramidale, & d'une médiocre hauteur, qu'on appelloit Apollon Cari-

nus. Le peuple qu'enorgueilliront dans la ſuite les travaux des Phidias & des Praxitèles, n'avoit pas encore, lorſqu'il ſe contentoit de ſemblables monumens, l'induſtrie naiſſante qu'offrent des peuplades ſauvages. A Corinthe, ville que rendirent célèbre la beauté de ſes ouvrages en bronze, & l'art qui donnoit à cette matière tant de prix, on voyoit Jupiter Milichius, figuré par une pyramide, & Diane protectrice de la patrie, offerte à la dévotion de ſes adorateurs ſous la forme d'une colonne. Enfin les Theſpiens rendoient ſurtout à l'Amour un culte religieux: & l'aimable Dieu qui recevoit leur hommage étoit repréſenté par une pierre informe. Praxitèle, Lyſippe, leur firent chacun une ſtatue du fils de Vénus; mais ces chefs-d'œuvre de l'art n'obtinrent jamais toute la vénération qu'on avoit pris l'habitude d'accorder à l'antique caillou.

Le culte rendu à des poteaux, à des pierres, à des pyramides, à des colonnes devoit remonter à des ſiècles bien reculés, puiſque, ſuivant une tradition qui avoit paſſé de bouche en bouche juſqu'aux contemporains de Pauſanias, les Grecs avoient connu des ouvrages de ſculpture près de ſeize ſiècles avant notre ère. On voyoit à Athènes un Hermès de bois, apporté, diſoit-on, par Cécrops qui, 1581 ans avant l'ère vulgaire, vint d'Egypte dans l'Attique, & y amena une colonie qu'il avoit raſſemblée à Saïs.

A-peu-près 70 ans plus tard, Danaüs ſuivit l'exemple de Cecrops, & abandonna l'Egypte pour la Grece. Il y fonda un temple en l'honneur d'Apollon, & y fit ériger en bois la ſtatue du dieu; toutes les ſtatues qu'on pouvoit rapporter à une très-haute antiquité

n'étoient que de bois. C'étoit cette matière, au rapport de Pauſanias, qu'employoient, pour les ouvrages de ſculpture, les Egyptiens qui accompagnoient Cecrops & Danaüs, quoique dans leur pays ils pratiquaſſent déja depuis long-temps l'art de travailler les pierres les plus dures & de fondre les métaux. Peut-être lorſqu'ils abordèrent dans la Grèce, n'y connoiſſoit-on encore aucune carrière de marbre ; peut-être auſſi les compagnons de ces deux chefs étoient-ils de trop mauvais artiſtes pour travailler des matières qui réſiſtent à la main de l'ouvrier. On peut même conjecturer qu'ils n'avoient jamais cultivé les arts dans leur pays, & que les ouvrages qu'ils firent dans la Grèce, n'étoient que des imitations ſauvages de ce qu'ils avoient vu dans l'Egypte.

Dans la même ville, Hypermneſtre avoit dédié une ſtatue de Vénus qu'on voyoit encore du temps de Pauſanias. Il eſt triſte que ce voyageur n'ait pas décrit avec plus de détail & plus de connoiſſance, les premiers eſſais & les chefs d'œuvre de l'art qu'il a vus en ſi grand nombre. Il ſatisfait la curioſité des ſavans qui ſe contentent de ce qu'il veut bien leur apprendre : mais les artiſtes ne trouvent pas ce qu'ils cherchent dans ſes écrits. La ſtatue de Vénus tenoit en main une victoire. Hypermneſtre fit cette offrande, parce qu'accuſée par ſon père Danaüs de n'avoir pas, à l'exemple de ſes ſœurs, tué Lyncée ſon époux, elle gagna ſa cauſe au jugement des Argiens.

A Hermione, dans le bois ſacré qui s'étend du mont Pontin à la mer, on voyoit, près du rivage, une autre ſtatue de Vénus qu'on diſoit avoir été dédiée par les filles de ce même Danaüs. Pauſanias, en parlant de cette ſtatue, ſe contredit lui-même ; car il dit qu'elle

étoit de marbre, & il assure ailleurs que les ouvrages faits par les Egyptiens qui vinrent en Grèce dans les temps anciens, & même toutes les anciennes statues, n'étoient que de bois. Il est vraisemblable qu'il avoit raison alors, & qu'il s'est trompé quand il a regardé une statue en marbre comme une offrande des filles de Danaüs. On peut conjecturer que cette statue plus récente, avoit été faite pour remplacer l'ancienne offrande que le temps ou quelqu'accident avoit détruite.

On doit rapporter encore à des temps voisins de Danaüs, des statues faites par des artistes égyptiens, & qu'on voyoit à Messène dans le gymnase.

La Phénicie peut disputer à l'Egypte la gloire d'avoir donné des instituteurs à la Grèce & d'avoir contribué à la policer. A-peu-près en même temps que Danaüs y venoit d'Egypte, Cadmus y aborda de Tyr, & y bâtit la ville de Thèbes, en mémoire de la Thèbes d'Egypte dont on prétend qu'il étoit originaire. On voyoit dans la ville qu'il avoit fondée une statue qu'on assuroit qu'il avoit dédiée lui-même. On y voyoit aussi trois statues de Vénus que l'on disoit faites du bois des vaisseaux qui avoient amené Cadmus. On ajoutoit qu'elles avoient été dédiées par Harmonie, sa fille.

Mais si la Grèce reçut quelques colonies de l'Egypte & de la Phénicie, des savans, tels que Frere, & M. Heyne, croyent que des peuples venus du Nord contribuèrent le plus à sa population. On peut donc rapporter à des temps encore plus anciens que ceux des émigrations de Cecrops, de Danaüs, de Cadmus, les ouvrages de l'art qu'on attribuoit aux Pelasges;

c'eſt le nom que reçurent ces émigrans ſeptentrionaux. On regardoit comme le travail des Pelaſges, une ſtatue d'Orphée, ſculptée en bois, dans un temple de Cérès Eleuſine, bâti en Laconie, non loin des ſommités du Taygete. Si les Pélaſges qui d'abord s'établirent dans la Theſſalie, d'où ils ſe répandirent dans le reſte de la Grèce, étoient des Thraces, comme on a lieu de le penſer, ils devoient rendre un culte à Orphée, ce poëte religieux de la Thrace, qui y établit le culte divin, fut l'auteur de la plus ancienne théogonie, l'inventeur des myſtères, & celui des cérémonies magiques qui furent toujours & ſont encore aujourd'hui pratiquées dans la Theſſalie plus que dans aucun autre endroit de la Grèce.

(1) Athènes qui devoit produire un jour de ſi grands artiſtes, & acquérir par eux tant de gloire, vit naître dans ſon ſein, treize ſiècles & demi avant notre ère, le plus ancien des artiſtes dont le nom ait été conſervé. C'eſt DÉDALE, petit fils d'Erechtée, roi d'Athènes. On ſait que le mot Dédale, *Dædala*, déſignoit autrefois, dans la langue grecque, tous les ouvrages faits avec art, enſorte qu'on eſt incertain ſi Dédale donna ſon nom à l'art, ou ſi ce fut de l'art qu'il reçut ſon nom. Dédale ayant tué le fils de ſa ſœur, ſe réfugia auprès de Minos II, roi de Crète, & fit un grand nombre d'ouvrages de ſculpture pour ce monarque & pour ſes filles. On prétend que, le premier, il détacha les membres des figures, & leur ouvrit les yeux. Il ſe diſtinguoit également dans l'architecture & dans la mécanique. Le même feu qui le rendit le premier artiſte de ſon temps, lui

donnoit auſſi une grande violence de caractère. Il avoit fui ſa patrie pour s'être ſouillé du ſang de ſon neveu : il commit encore un crime capital dans les Etats du Souverain qui lui donnoit un aſyle, & fut renfermé dans une étroite priſon avec ſon fils. Il parvint cependant à prendre la fuite, & ſe retira à Inychus, ville de Sicile, auprès de Caucalus, & occaſionna une guerre entre les Siciliens & Minos qui le réclamoit. Ses ouvrages rendirent ſon nom célèbre dans la Sicile & dans une grande partie de l'Italie, & l'on peut croire que les Siciliens & les Etruſques furent les élèves de cet artiſte célèbre. On voyoit encore, ou l'on ſe rappelloit du temps de Pauſanias, pluſieurs de ſes ouvrages, ou du moins des ouvrages qui lui étoient attribués : à Athènes, un ſiège ou eſpèce de trône; à Corinthe, près du temple de Pallas Chalinitis, un Hercule nud, en bois; une ſtatue auſſi de bois, dans le temple d'Hercule à Thèbes : la ſtatue de Trophonius à Lébadée. On poſſédoit de cet artiſte la Britomartis à Olynte, ville de Crète, & une Minerve à Cnoſſe. Cette ville conſervoit de Dédale un morceau fameux par les vers d'Homère qui l'avoit célébré : c'étoit un chœur de danſe qu'il avoit fait pour Ariadne. Pauſanias dit que cet ouvrage étoit en marbre : ce qui doit faire préſumer que ce n'étoit pas un original de Dédale, mais une copie, ou plutôt une compoſition du même ſujet, par laquelle on avoit remplacé l'original détruit par le temps.

Les arts ont été floriſſans à Géla, ville de Sicile, & un ſavant italien a prétendu qu'ils y étoient nés dans des temps antérieurs à ceux où ils furent connus dans la Grèce ; mais quand on lit dans Pauſanias que

des ouvrages de Dédale avoient été transportés d'Omphaë dans cette ville, on voit qu'il faut attribuer à ces ouvrages, le goût que les habitans ont pris pour les arts, dont ils leur ont offert les premiers modèles, qu'ils ont ensuite perfectionnés. Il ne faut qu'ouvrir la carrière à des peuples ingénieux, pour qu'ils la franchissent d'un pas assuré.

Il est inutile d'avertir que les ouvrages du premier artiste qui ait détaché les bras & les jambes des figures, & qui leur ait ouvert les yeux, ne devoient pas être des chefs-d'œuvre : mais Pausanias observe que tout grossiers qu'ils étoient, on y remarquoit quelque chose de divin. On y voyoit ce qu'auroit pu faire l'artiste, s'il étoit venu dans des siècles, où il eût pu profiter des découvertes & des progrès de ses prédécesseurs.

(2) Smilis d'Egine fut contemporain de Dédale, mais il ne parvint pas à la même célébrité : on n'est pas obligé d'en conclure qu'il lui fût inférieur en talent. Les voyages & les aventures de Dédale, l'occasion qu'il eut de laisser de ses ouvrages dans un grand nombre de contrées différentes, durent contribuer à étendre sa réputation. Pausanias vit à Samos, dans un temple antique consacré à Junon, la statue de cette déesse de la main de Smilis.

Depuis Dédale & Smilis, il s'écoula un grand nombre de siècles pendant lesquels les noms d'aucun artiste n'ont été conservés : mais si les noms des ouvriers se sont perdus, on a perpétué le souvenir d'un assez grand nombre d'ouvrages qui prouvent que l'art ne

ceſſa pas d'être cultivé, ſans faire cependant de progrès remarquables.

Le plus ancien de ces ouvrages ſeroit une ſtatue qu'on regardoit comme une offrande des Argonautes. Mais comme cette ſtatue étoit en bronze, & qu'il eſt très-probable que l'art de couler en bronze les ouvrages de ſculpture n'étoit pas encore connu des Grecs, au temps des Argonautes, on a lieu de penſer que cette ſtatue étoit d'un âge bien poſtérieur. On pourroit croire, tout au plus, qu'elle avoit remplacé celle qui avoit été dédiée par les Argonautes.

Sur le chemin d'Argos à Mantinée, on voyoit un temple qui avoit une porte au levant & l'autre au couchant. Du côte du levant étoit une ſtatue en bois de Vénus, & du côté du couchant, celle de Mars. On croyoit que c'étoit des offrandes de Polynice & des Argiens, dont ces divinités avoient embraſſé la cauſe; ce qui, ſuivant les marbres de Paros, feroit remonter l'âge de ces ſtatues à 1251 ans avant notre ère.

Je n'ai point parlé d'un lion de marbre qu'on prétendoit avoir été dédié par Hercule après ſa victoire ſur Erginus roi d'Orchomène: on ne travailloit pas le marbre du temps d'Hercule.

On voyoit dans la Laconie la ſtatue de la Pudeur, qu'on croyoit avoir été dédiée par Icare, père de Pénélope. Icare ayant donné ſa fille en mariage à Ulyſſe, lui demanda ſi elle vouloit ſuivre ſon époux, ou retourner avec ſon père à Lacédémone. Pénélope, pour toute réponſe, ſe couvrit le viſage de ſon voile, témoignant par ſa honte & ſon ſilence qu'elle vouloit

reſter auprès de ſon époux. Ce fut cet acte de pudeur qu'Icare conſacra par une ſtatue.

Une ſtatue bien remarquable étoit celle que l'on voyoit à Corinthe dans le temple de Pallas. Elle étoit de bois, comme tous les morceaux qui remontoient à des ſiècles reculés; on peut croire qu'elle n'étoit pas diſtinguée par la beauté du travail; ce qui mérite l'attention des curieux de l'antiquité, c'eſt la manière dont l'artiſte avoit exprimé que Jupiter domine ſur la terre, dans le ciel & ſur la mer, & que rien de ce qui s'y paſſe ne lui peut être caché. Il avoit donné à ce Dieu trois yeux, dont l'un étoit placé au milieu du front. On croyoit que cette ſtatue avoit été placée à Troie dans le veſtibule du Palais de Priam & que ce fut aux pieds de ce ſimulacre que ce prince ſe réfugia lors de la priſe d'Ilion. On ajoutoit que dans le partage du butin, elle étoit échue à Sthénélus, fils de Capanée. Troie fut priſe ſuivant les marbres d'Arondel 1209 ans avant notre ère, & en admettant la tradition rapportée par Pauſanias, la ſtatue pouvoit remonter à une époque bien plus reculée, puiſqu'elle pouvoit avoir été conſacrée par les ancêtres de Priam.

Une autre ſtatue étrangère fut apportée vers le même temps dans la Grèce; c'étoit cette fameuſe ſtatue de Diane devant laquelle on avoit ſacrifié des étrangers en Tauride. On croyoit que c'étoit la même qu'on voyoit encore du temps de Pauſanias, à Athènes, dans le bourg nommé Brauron: elle n'étoit que de bois.

(3) Epeus, cet artiſte qui ſuivit les Grecs au ſiège

de Troie, & qui fit le fameux cheval de bois qui leur procura la conquête de cette ville, étoit un ſculpteur. On croit que le cheval de bois n'étoit autre choſe que la machine nommée dans la ſuite bélier, & qu'Epéus termina par une tête de cheval. Une ſtatue de bois repréſentant Mercure, qu'on voyoit à Corinthe, paſſoit pour un ouvrage de cet artiſte.

La ville de Trèzene renfermoit un temple dédié à Hippolyte: la ſtatue du jeune héros étoit de bois & avoit le caractère de la haute antiquité. On croyoit que la ſtatue & le temple avoient été faits par ordre de Diomède. On regardoit auſſi comme une offrande de Diomède, une ſtatue de Pallas, placée dans un temple de cette Déeſſe, à Mothone, dans la Meſſénie. Enfin un autre monument que l'on rapportoit encore aux premiers temps qui ſuivirent la priſe de Troie, étoit une ſtatue de Neptune à Phénée dans l'Arcadie: les habitans prétendoient qu'elle avoit été dédiée par Ulyſſe. Mais elle étoit de bronze, & Pauſanias rapporte à des temps poſtérieurs l'invention de jetter en fonte les ſtatues.

Les ouvrages dont nous venons de parler, faits vers le temps du ſiège de Troie, remontent au douzième ſiécle avant notre ère. Sans doute la plupart de ces ouvrages étoient ſuppoſés: peut-être même aucun de ceux que vit Pauſanias n'appartenoit-il au ſiècle auquel on le rapportoit; nous pouvons conjecturer que c'étoient des morceaux plus récens par leſquels on avoit remplacé les originaux antiques: mais la tradition qui s'étoit conſervée juſqu'à lui, ſuffit pour nous obliger d'admettre que les arts étoient cultivés dans la Grèce long-temps avant le ſiège de Troie. La ſtatue de

Diane en Aulide, le fameux Palladium de Troie prouvent qu'ils étoient même cultivés chez des peuples que les Grecs appelloient barbares.

On ne trouve, dans la période des cinq siècles qui suivirent immédiatement le siège de Troie, les noms d'aucun artiste: ce qui ne doit pas nous faire supposer que, pendant cette longue durée de temps, les arts soient restés endormis. Les écrivains qui se sont succédés depuis Homère & Hésiode, jusqu'à Sappho sont entièrement perdus. Théognis qui vivoit dans le sixième siécle avant notre ère n'est connu lui-même que par des fragmens. Si quelques-uns de ces écrivains ont parlé des artistes leurs contemporains, ces noms se sont perdus avec leurs ouvrages: & comme les auteurs dont il nous reste des écrits complets écrivoient dans des siècles où les arts étoient perfectionnés, ils ont été peu curieux de recueillir les noms des artistes qui n'avoient cultivé que des arts imparfaits. Entre les ouvrages anciens dont parle Pausanias, & dont il ne nomme pas les auteurs, il en est peut-être qui appartiennent à ces siècles sur lesquels il ne nous reste aucune lumière. Nous sommes obligés de franchir d'un seul pas cette grande lacune, & de passer au septième siècle avant notre ère.

(4) Rhœcus, paroît être le plus ancien des artistes dont le nom ait été conservé depuis le siége de Troie. Il peut même être fort antérieur au septième siècle avant l'ère vulgaire: car Pline dit qu'il florissoit long-temps avant que les Bacchiades fussent chassés de Corinthe, & l'expulsion de cette famille se rapporte à l'an 663 avant notre ère. Cet artiste étoit

de Samos. Il fut le premier, ſuivant Pauſanias, qui fondit l'airain & en fit des ſtatues. Pline ajoute qu'il inventa l'art de modeler, & cette aſſertion ne manque pas de vraiſemblance. Tant qu'on ne fit que des figures imparfaites en bois, ou même en pierre, on put à la rigueur ſe paſſer de modèle, & travailler du premier coup la matière qui devoit produire la ſtatue. Mais le premier qui jetta une figure en fonte fut obligé de commencer par faire un modèle, d'après lequel il conſtruiſit ſon moule.

Du temps de Pauſanias, on voyoit, au temple d'Ephèſe, une figure de femme qu'on croyoit être de Rhœcus, & qu'on appelloit la nuit. Ce ſtatuaire étoit en même temps architecte; il avoit fait à Samos le temple le plus vaſte que l'on connût dans la Grèce au temps d'Hérodote.

(5) THÉDORE & TÉLÉCLÈS, fils de Rhœcus, marchèrent ſur les traces de leur père, & pour ſe perfectionner, ils paſſèrent quelque temps en Egypte, & y exercèrent leur art: c'eſt un fait rendu authentique, ſuivant Diodore de Sicile, par le témoignage des prêtres égyptiens qui le trouvoient dans leurs régiſtres. Les deux frères firent à Samos, pour le temple d'Apollon Pythien, la ſtatue du Dieu, & ils ſuivirent, dans cet ouvrage, une pratique familière aux ſtatuaires de l'Egypte; c'eſt-à-dire qu'après avoir pris leurs proportions Téléclès fit la moitié de la figure à Samos, & Théodore l'autre moitié à Ephèſe. Ce procédé nous montre quel étoit l'état de l'art en Egypte, car il ſeroit impoſſible de l'employer dans une figure qui auroit du mouvement; mais on ſent qu'il pouvoit réuſſir dans des figures droites, roides, dont les bras

étoient collés ſur les flancs & les jambes rapprochées l'une de l'autre. C'étoit à produire de ſemblables ſtatues que ſe réduiſoit l'art des Egyptiens, & celui des Grecs n'étoit pas plus avancé au temps des fils de Rhœcus. Il ſemble que les ſtatuaires d'Egypte ſe ſoient moins propoſé pour modèle la nature vivante & agiſſante, que l'attitude des momies.

Je ne crois pas qu'on doive confondre avec Théodore fils de Rhœcus, le Théodore dont parle Pline, & qui étoit auſſi de Samos. Il le nomme dans un endroit où il ne paroît pas faire mention d'artiſtes qui remontent à une haute antiquité. Il dit que Théodore fit lui-même ſon portrait en bronze, que la reſſemblance étoit parfaite, & qu'on admiroit dans cet ouvrage la délicateſſe du travail. Je doute que l'ancien Théodore eût aſſez de préciſion pour faire un portrait fort reſſemblant, & d'ailleurs la délicateſſe du travail ne ſemble pas être le caractère d'une antiquité fort reculée. Cette ſtatue avoit une lime dans la main droite; & de trois doigts de la gauche, elle tenoit un quadrige ſi petit qu'une mouche couvroit de ſon aîle le char & le cocher. Pline ajoute que l'auteur de cet ouvrage étoit le même qui avoit fait le labyrinthe de Samos: cette circonſtance pourroit faire croire que c'eſt le Théodore fils de Rhœcus: car ce labyrinthe devoit être un édifice très-ancien. Mais ne pourroit-on pas conjecturer que Pline, trompé par le nom, a fait un ſeul artiſte de deux hommes qui ont vécu dans des temps fort éloignés l'un de l'autre? C'eſt une faute dans laquelle il paroît être tombé plus d'une fois.

L'ancien Théodore étoit en même temps ſtatuaire

& architecte, s'il eſt vrai qu'il ait fait à Samos un labyrinthe. Il étoit auſſi orfévre & graveur en pierres fines. C'étoit lui qui avoit gravé cette fameuſe ſardonyx que Polycrate, tyran de Samos, jetta dans la mer, & qu'il retrouva dans un poiſſon dont un pêcheur lui fit préſent. On regardoit auſſi comme ſon ouvrage une grande patere d'argent dont Crœſus avoit fait préſent au temple de Delphes.

(6) Dibutade. Nous le plaçons ici comme un artiſte fort ancien, ſans avoir d'ailleurs aucun moyen de fixer le temps où il vécut. Il étoit modeleur, & Pline raconte comment il imagina de faire des portraits en terre cuite. Sa fille amoureuſe d'un jeune homme qui alloit partir pour un long voyage, s'aviſa, pour charmer les tourmens de l'abſence, de tracer ſur la muraille l'ombre de ſon amant. Dibutade admirant la reſſemblance de ce trait, y appliqua de l'argile qu'il fit cuire avec ſes autres ouvrages. On aſſuroit que ce morceau avoit été conſervé à Corinthe, dans le Nymphœum, juſqu'à la deſtruction de cette ville par Mummius. Dibutade travailloit à Corinthe, mais il étoit né à Sicyone.

(7) Euchir de Corinthe vivoit dans la trente-neuvième Olympiade, 663 ans avant notre ère, puiſque cette année, il accompagna en Etrurie, Démaratus, père de Tarquin l'ancien. Pline, qui nous apprend cette circonſtance, ajoute qu'il étoit modeleur & que ce fut lui qui apporta l'art de modeler en Italie. Si ce fait étoit vrai, on n'avoit pas, avant l'arrivée d'Euchir, ſu faire des ſtatues de bronze dans

cette contrée. Le même écrivain lui accorde ailleurs le mérite d'avoir réuſſi à repréſenter des athlètes, des hommes armés, des chaſſeurs. Il ſeroit ſingulier qu'un artiſte, qui vivoit long-temps avant la perfection de l'art, eût repréſenté avec un ſuccès remarquable des figures qui exigent du mouvement. Cela eſt bien éloigné des figures roides que faiſoient Théodore & Téléclès qui devoient être à-peu-près contemporains d'Euchir. Mais je crois certain qu'il y a eu pluſieurs ſtatuaires de ce nom, & que l'ancien Euchir dont parle Pline dans un endroit, n'eſt pas le même dont il célèbre dans un autre, les ſuccès pour les figures de mouvement. C'étoit de l'ancien Euchir, ou peut-être encore d'un autre Euchir different des deux que nous venons de diſtinguer, que parloit Ariſtote, qu'il regardoit comme un couſin de Dédale, & à qui il attribuoit l'invention de la peinture dans la Grèce.

L'Euchir qui réuſſiſſoit à faire des athlètes pouvoit être le même qui étoit né à Athènes, ſuivant Pauſanias. & qui avoit fait pour les Phénéates, en Arcadie, une ſtatue en marbre de Mercure. Il étoit différent d'un Euchirus de Corinthe, dont parle le même auteur, & qui fut maître de Cléarque de Rhégium.

L'Euchir qui vint en Italie avec Démaratus étoit accompagné d'Eugrammus, ſon compatriote, & modeleur comme lui.

(8) Malas, de l'Ile de Chio, ne peut-être placé à une époque plus reculée que la fin du ſeptième ſiécle avant notre ère, puiſque ſes arrière-petits-fils vivoient dans la ſoixantième olympiade, 540 ans avant J. C.

On ne connoît de lui que ſon nom, & l'on ne ſait rien de plus ſur *Micciade*, ſon fils, mais on voyoit des ſtatues *d'Antherme*, ſon petit-fils, à Délos & dans l'île de Leſbos. Pline obſerve que tous ces artiſtes étoient plus anciens que Dipœnus & Scyllis. Antherme eut pour fils Bupalus & Athenis dont nous parlerons bientôt.

(9) DÉDALE de Sicyone, eſt mis au nombre des artiſtes d'une haute antiquité. Il eſt aiſé de marquer à peu-près ſon âge, ſi c'eſt à ce Dédale que Pauſanias donne pour fils Dipœnus & Scyllis qui vivoient dans la cinquantième olympiape, 580 ans avant notre ère, ſuivant Pline. En le ſuppoſant âgé de trente ans plus que ſes fils, il auroit fleuri 610 ans avant J. C.

(10) DIPŒNUS, & SCYLLIS ſon frère étoient de Crète. Ils fleurirent avant le règne de Cyrus ſur les Perſes vers la cinquantième olympiade. Les uns croyoient qu'ils étoient élèves de Dédale & les autres qu'ils étoient ſes fils. Mais de quel Dédale vouloient-ils parler? Etoit-ce celui de Sicyone? Ce Dédale fit-il un long ſéjour en Crète? N'eſt-il pas plus vraiſemblable que les anciens, qui faiſoient ſouvent peu d'attention à la chronologie, ſachant que Dipœnus & Sycillis étoient de Crète, & qu'ils étoient ſtatuaires, les auront regardés comme des éléves ou des fils du célèbre ſtatuaire Dédale d'Athènes. Ce qui me confirmeroit dans cette conjecture, c'eſt que Pauſanias ne ſpécifie point le Dédale dont il parle, que par conſequent on peut croire qu'il entendoit le plus célèbre des

Dédale,

Dédales, celui dont tout le monde connoiſſoit le voyage & les aventures en Crète.

Pline dit que les deux frères vinrent à Sicyone, attirés par la réputation qu'avoit cette ville pour tous les arts qui s'exercent ſur les métaux: auroit-il donné ce motif de leur voyage, s'il avoit cru qu'ils étoient nés d'un artiſte Sicyonien? N'auroit-il pas dit plutôt qu'ils avoient quité la Crete pour revenir dans la patrie de leur père? Ils firent à Sicyone les ſtatues d'Apollon, de Diane, d'Hercule, de Minerve. Les villes d'Ambracie, d'Argos, de Cléone furent remplies de leurs ouvrages, la plupart faits en marbre de Paros. Ils firent cependant en ébène pluſieurs ſtatues à Argos: telles étoient dans le temple de Caſtor & de Pollux, celles de ces fils de Jupiter, d'Hilaire & de Phébé leurs épouſes, d'Anaxis & de Mnaſinoüs leurs enfans: les chevaux étoient eux-mêmes d'ébène, excepté quelques foibles parties qui étoient d'ivoire. Ce mêlange eſt remarquable, parce qu'il tient à un amour pour la bigarrure qu'on a pu trop ſouvent reprocher aux Grecs dans les arts, & qui ne s'accorde pas avec la juſteſſe & la pureté générale de leur goût.

Les deux frères furent les maîtres d'une grande école, & cet honneur eſt un témoignage de la célébrité dont ils jouiſſoient. C'eſt la renommée des artiſtes qui attire un grand nombre d'élèves dans leurs atteliers.

(11) TECTEUS ET ANGELION, ſortis de l'école de Dipœnus & Scyllis, furent ſans doute très-eſtimés puiſqu'on les chargea de faire, dans le temple de Délos, les ſtatues d'Apollon & de Diane. On ne

choiſit pas des artiſtes obſcurs pour décorer des temples renommés.

(12) Léarque de Rhégium, ſorti de la même école, avoit fait la plus ancienne ſtatue d'airain que l'on connût du temps de Pauſanias. Elle repréſentoit Jupiter. Cet ouvrage étoit de pluſieurs pièces réunies par des cloux. Nous ne faiſons que tranſcrire le récit de Pauſanias qui ne ſemble pas être ici parfaitement d'accord avec lui-même : car il parle ailleurs de certaines ſtatues d'airain comme ſi elles euſſent encore exiſté de ſon temps, & qui devoient être plus anciennes que l'ouvrage de Léarque.

(13) Doryclidas, & Medon, de Lacédémone, avoient eu auſſi pour maîtres Dipœnus & Scyllis. On connoiſſoit du premier une Thémis; & du ſecond, une Minerve armée d'un caſque.

(14) Dontas auſſi Lacédémonien, & diſciple des mêmes maîtres avoit fait des ſtatues dans le tréſor d'Olympie.

(15) Théoclès, concitoyen & condiſciple des derniers artiſtes que nous venons de nommer, avoit fait les Heſpérides au nombre de cinq. Il repréſenta auſſi dans le tréſor des Épidamniens, à Olympie, Atlas ſoutenant le ciel, Hercule venant pour enlever les pommes d'or des Heſpérides, & le dragon enveloppant l'arbre de ſes plis. Ces derniers ouvrages étoient de bois de cèdre.

(16) Bupale & Athenis, de Chio, étoient fils d'Antherme & arrière-petits fils de Malas. Ils étoient contemporains d'Hipponax, & vivoient par conſéquent dans la 60e olympiade, 540 ans avant notre ère. Ils étoient en même temps ſtatuaires & architectes; un paſſage de Pline inſinue auſſi qu'ils étoient peintres, & Acron, ancien commentateur d'Horace, le dit ſans aucune équivoque. Le poëte Hipponax étoit fort laid; les deux frères peignirent ſon portrait, & chargèrent tellement ſa laideur, qu'ils l'expoſèrent à la riſée du peuple. Le poëte irrité répandit contre eux des poëſies ſi amères qu'on a cru qu'ils s'étoient pendus de déſeſpoir. Pline réfute cette dernière circonſtance, en rapportant qu'ils firent encore un grand nombre d'ouvrages depuis qu'Hipponax les eut pris pour objets de ſes vers ſatiriques. Entre ces ouvrages, on en célébroit un qu'ils avoient fait pour Délos; & ſous le quel on grava cette inſcription : *Chio n'eſt pas moins illuſtre par les talens des fils d'Anterme, que par ſa puiſſance.* Les Suſiens montroient une Diane, ouvrage de ces artiſtes. On en voyoit une auſſi à Chio, qui ſembloit triſte à ceux qui entroient & gaie à ceux qui ſortoient: les expreſſions de Pline montrent qu'il ne croyoit pas à ce phénomène de l'art : cependant M. Falconet ne le regarde pas comme impoſſible. « La manière, dit-il, dont une tête eſt éclairée, peut » produire juſqu'à un certain degré ces deux expreſſions » ſi différentes : une lumière large d'un côté, des » ombres coupées de l'autre, ſuffiſent pour occaſionner » l'illuſion: ajoutez que l'emplacement élevé, la poſi- » tion de cette tête, le ſens dont elle étoit tournee pou- » voient y contribuer. Peut-être auſſi la tête de Diane

» étoit-elle travaillée d'un côté différemment que » de l'autre, & cela à une fin religieuſe; le peuple, » qui ne ſavoit pas le ſecret, y voyoit un miracle ». Cette interprétation ſuppoſeroit qu'on ne ſortoit pas par la même porte qu'on étoit entré; car ſi, en ſortant, on s'étoit retrouvé à la même place qu'on avoit occupée en entrant, & qu'alors on ſe fût retourné, la figure ſe ſeroit montrée avec ſa première expreſſion de triſteſſe. Je croirois donc que la double expreſſion de la Diane de Chio eſt un de ces contes qu'il vaut mieux ne pas croire que de chercher à les expliquer.

Quoique les deux frères Bupale & Athénis remontaſſent à une aſſez haute antiquité, on peut croire qu'ils étoient loin d'être ſans mérite puiſque pluſieurs de leurs ſtatues furent apportées & conſacrées à Rome où l'on ne devoit tirer de la Grece que des ouvrages de choix. On voyoit de leurs ſtatues dans le temple d'Apollon ſur le mont palatin & dans preſque tous les temples qui furent conſtruits par Auguſte. Les lecteurs de Pline doivent être portés à croire que les ouvrages de ſculpture ne méritèrent aucune conſidération avant le temps de Périclès : mais cet écrivain ſuivoit ſans doute des auteurs athéniens qui ne datoient l'origine de l'art que du moment où leur ville fut rétablie après l'expédition de Xerxès. Ils n'avoient pas conſervé le ſouvenir des ouvrages qui décoroient Athènes avant qu'elle eût été détruite par le conſeil d'Epaminondas.

Ce fut Bupale qui fit le premier à Smyrne un ſtatue de la Fortune : il l'avoit repréſentée tenant d'une main la corne d'Amalthée, & ayant le pole ſur la tête. Ce pole étoit ſurmonté d'un axe qui ſervoit de Gnomon.

Dans la même ville, & dans le temple des Furies, il avoit fait les Graces en or.

(17) PÉRILLUS, que d'autres nomment Périlaus, pouvoit être un peu plus âgé que les artiſtes que nous venons de nommer. Il travailla pour Phalaris qui uſurpa la tyrannie 564 ans & mourut 547 ans avant notre ère. Ce fut Périllus qui fit le taureau d'airain dans lequel le tyran faiſoit renfermer & bruler les victimes de ſes fureurs. Ce taureau ordonné par Phalaris, exécuté par Périllus, devint l'inſtrument du ſupplice dans lequel périrent ſon inventeur & ſon auteur. Si cet ouvrage étoit horrible par ſon objet, il paroît qu'il étoit eſtimable par le travail. Diodore de Sicile raconte qu'entre les ouvrages les plus précieux qu'Imilcar enleva d'Agrigente & fit porter à Carthage, étoit le taureau de Phalaris. Il ajoute, & ſon récit eſt appuyé du témoigage de Cicéron, que 260 ans après, Scipion ayant détruit Carthage, renvoya ce taureau aux Agrigentins qui le conſervoient encore de ſon temps. Le témoignage de Diodore, celui de Cicéron doivent l'emporter ſur l'aſſertion d'un Scholiaſte de Pindare, qui prétend que les Agrigentins avoient fait jetter le taureau de Phalaris à la mer, & que celui qu'on voyoit encore chez eux, repréſentoit le fleuve Gélon.

(18) BATHYCLÈS vivoit vers la 63e olympiade, dont la première année répond à l'an 528 avant notre ère. Il fut célèbre dans l'antiquité par les bas-reliefs dont il décora le célèbre trône d'Amiclès, dans la Laconie. Tout ce que l'on peut juger d'après la deſcription que Pauſanias nous a laiſſée de ce monument,

c'eſt que les ſujets & les figures y devoient être trop multipliées; mais la réputation dont jouiſſoit ce morceau chez les anciens, fait préſumer qne d'ailleurs il ne manquoit pas de mérite. La ſtatue principale n'étoit point de Bathyclès; elle portoit le caractère d'une haute antiquité, celui que les Grecs avoient emprunté des Égyptiens. Si l'on en eût ôté la tête, les mains & les pieds, ce n'auroit plus été qu'une colonne d'airain; on n'y voyoit aucun art. Sa hauteur pouvoit être de trente coudées. Elle étoit coëffée d'un caſque & tenoit en mains un arc & une lance.

Cette ſtatue groſſière, mais que ſon antiquité rendoit reſpectable, pouvoit remonter aux temps voiſins de Rhœcus à qui Pauſanias attribue l'art de fondre en airain. Cependant comme cet écrivain ne remarque pas que les ſtatues de Rhœcus fuſſent auſſi imparfaites que celle d'Amyclès, on pourroit rapporter celle-ci à des temps plus anciens, ce qui reculeroit l'époque à laquelle l'art de jetter des ouvrages en fonte fut inventé dans la Grece. Ce qui augmente les difficultés dans l'hiſtoire des arts chez les Grecs, c'eſt que les auteurs n'ont pas eu aſſez d'attention d'obſerver que les mêmes inventions s'étoient faites dans différentes contrées de la Grece à des époques différentes.

(19) CALLIMAQUE eſt ſur-tout célèbre par l'invention du chapiteau de la colonne corinthienne. Suivant le récit de Vitruve, il la dut au hazard. Une jeune fille mourut; ſa nourrice dépoſa ſur ſon tombeau, dans une corbeille, les choſes qui lui avoient plu davantage, & pour qu'elles ne fuſſent pas gâtées par l'impreſſion de l'air, elle la couvrit d'une tuile. Il ſe trouva que cette corbeille étoit poſée ſur une racine d'acanthe;

le printemps ſuivant, elle fut enveloppée des feuilles de cette plante, & les angles de la brique comprimant ces feuilles, les forcèrent à ſe rouler ſur elles-mêmes vers les extrêmités. Callimaque vit cette corbeille & frappé de l'élégance qu'elle préſentoit, il la fit ſervir de modèle aux chapiteaux des colonnes qu'il éleva dans la ville de Corinthe, d'où l'ordre dont il eſt l'inventeur a pris le nom de Corinthien.

Il s'en falloit bien, ſuivant Pauſanias, que Callimaque fût le premier des artiſtes, mais il étoit le plus adroit. Ce fut lui qui imagina le premier de percer le marbre. Il reçut, ou ſe donna le ſurnom de *Cacizotechnos*, qu'on pourroit traduire en françois par l'expreſſion vulgaire de *gâte-métier*, parce qu'il donnoit à l'exécution de ſes ouvrages un ſoin que les autres auroient difficilement imité. On lit dans Vitruve qu'il fut ſurnommé *Catatechnos*, *l'induſtrieux*, mais c'eſt peut-être une faute de copiſte.

Un des monumens les plus reſpectés de la citadelle d'Athènes étoit une ſtatue de Minerve, qui avoit été révérée de toutes les bourgades de l'Attique, avant que Théſée les eût réunies en une ſeule aſſociation. On prétendoit que cette ſtatue étoit tombée du ciel. Elle étoit ſans doute fort ancienne, & les lecteurs curieux de l'hiſtoire de l'art deſireroient que Pauſanias eût laiſſé quelques détails ſur la forme & l'exécution de cet ouvrage. Devant cette ſtatue étoit une lampe d'or, ouvrage de Callimaque : elle brûloit nuit & jour, & l'on n'en renouvelloit l'huile qu'une fois l'an : la méche étoit d'amiante. Au-deſſus de la lampe étoit un palmier d'airain qui s'élevoit juſqu'à la voûte, & recevoit la fumée. On voyoit auſſi, du même artiſte,

à Platée, une Junon aſſiſe; Pline obſerve que, dans ſes Lacédémoniennes danſantes, l'excès du fini avoit détruit toute la grace.

(20) LAPHAES de Pliunte, vivoit dans un temps incertain; mais on doit le mettre au rang des fort anciens ſtatuaires, puiſque Pauſanias obſerve que ſa ſtatue d'Hercule, ſculptée en bois, étoit d'un travail qui tenoit au goût de l'antiquité.

(21) CALLON d'Egine étoit élève de Tectée & d'Angélion, qui eux-mêmes avoient appris leur art de Dipœnus & de Scyllis. On peut donc le placer vers l'an 540 avant notre ère. On voyoit de lui à Amycles une ſtatue de Proſerpine ſur un trépied d'airain.

(22) CANACHUS floriſſoit, ſuivant Pline, dans la 95e olympiade, quatre ſiècles ſeulement avant notre ère. Nous croyons devoir ſuivre plutôt Pauſanias qui le fait contemporain de ce Callon d'Egine dont nous venons de parler. En effet, Cicéron & Quintilien donnent au travail de ce ſculpteur un caractère de ſéchereſſe & de dureté qui ne pouvoit imiter parfaitement la nature, & qui reſſembloit à celui des Etruſques. Ce caractère eſt celui de l'art dans les temps anciens, où les artiſtes n'avoient pas encore acquis l'heureuſe facilité de l'exécution. Peut-être y a-t-il eu pluſieurs Canachus. Celui dont Pline a parlé travailloit en marbre & en bronze.

(23) MENECHME de Naupacte & SOIDAS firent en ivoire & en or une ſtatue de Diane, placée dans

la citadelle de Pâtres. On voit que ce mélange vicieux de l'or & de l'ivoire, dans une même ſtatue, avoit été adopté dans la Grèce avant que le goût de l'art y fût perfectionné. On le conſerva lorſque les arts furent portés à leur perfection, par cet amour que les hommes ont pour la richeſſe, & qui ſouvent l'emporte ſur les loix du bon goût & de la raiſon. Pline parle d'un veau ſculpté par Ménechme, & obſerve que ce ſtatuaire avoit écrit ſur ſon art. Pauſanias nous apprend que Ménechme, & Soidas vivoient peu de temps après Canachus & Callon.

(24) CALAMIS : Quoique Cicéron & Quintilien ne fixent pas l'âge de cet artiſte, ils indiquent aſſez qu'il étoit moins ancien que Canachus & plus ancien que Myron. Pauſanias dit qu'une Vénus de cet artiſte fut placée auprès de la lionne d'airain érigée en l'honneur de la courtiſanne Lééna. Si la Vénus a été faite en même temps que la lionne, Calamis vivoit vers l'an 515 avant notre ère. Mais je crois qu'il y a eu pluſieurs Calamis ; l'un qui vécut après Canachus & avant Myron, & un autre bien plus récent. Il eſt certain qu'il y eut un Calamis contemporain de Pindare, & qui fit pour le temple d'Hammon, dans la Béotie, une ſtatue que ce poëte y conſacra. Pindare naquit 520 ans avant notre ère.

(25) DAMEAS de Crotone fit la ſtatue de Milon le Crotoniate ; & cet athlète, ſi célèbre par ſa force extraordinaire, la porta lui-même dans l'Altis où elle devoit être placée. Il parut aux jeux olympiques la première année de la 62e olympiade, 532 ans avant

notre ère. Cette époque nous apprend en quel temps vivoit Daméas, & ſa patrie nous fait connoître que l'art floriſſoit alors dans la partie de l'Italie que l'on nomme Grande-Grèce.

(26) IPHICRATE. Une courtiſanne nommée Læna (la Lionne) étoit dans la familiarité d'Harmodius & d'Ariſtogiton qui conſpiroient contre le tyran Hipparque : ils la mirent dans leur ſecret ; elle fut arrêtée, appliquée à la torture, & mourut ſans les avoir trahis. Les Athéniens voulurent lui marquer leur reconnoiſſance par un monument public ; mais pour qu'on ne leur reprochât pas d'avoir accordé à une courtiſanne les honneurs d'une ſtatue, ils la firent repréſenter ſous la figure d'une lionne. Ce fut Iphicrate qui fut chargé de cet ouvrage ; &, pour immortaliſer le courageux ſilence de cette fille, il ne donna pas de langue à la lionne. Pline dit que cette figure étoit eſtimée ; mais il ne nous apprend pas ſi elle fut faite peu de temps après la délivrance d'Athènes. Si l'artiſte que nous plaçons ici par conjecture n'appartient pas à une époque poſtérieure, & ſi ſon ouvrage méritoit les éloges que Pline aſſure qu'on lui accordoit, il faudra convenir que l'art avoit fait des progrès conſidérables dans la Grèce plutôt qu'on ne le croit communément.

(27) AGELADES d'Argos. Nous avons peu de choſe à dire ſur cet artiſte dont on voyoit à Tarente des chevaux d'airain & des femmes captives : peut-être même aurions-nous omis ſon nom ; mais ſon âge eſt connu, & peut nous faire connoître l'âge d'autres artiſtes plus célèbres. Pauſanias nous apprend que le

char de Cléoſtène étoit un ouvrage d'Agelades, & que Cléoſtène avoit remporté la victoire dans la 66e olympiade, dont la première année répond à l'année 516 avant notre ère. Comme ces monumens s'élevoient du vivant des vainqueurs, Agelades étoit contemporain de ce Cléoſtène. Il eut pour élèves Myron d'Eleuthères & Polyclète de Sicyone.

(28) MYRON d'Eleuthères. Pline le fait vivre dans la 87e olympiade, dont la première année répond à l'an 432 de notre ère. Ailleurs, il dit que cet artiſte fut célébré par les vers d'Erinna, contemporaine de Sapho; ce qui reculeroit à-peu-près de 170 ans le temps où vécut ce ſtatuaire. Suivant Pauſanias, il étoit élève d'Agélades, & vivoit par conſéquent au commencement du cinquième ſiècle avant notre ère. Cicéron en parle comme d'un artiſte moins ancien que Canachus, & qui avoit plus de douceur dans l'exécution. Pline lui accorde de la variété & de bonnes proportions: mais il ajoute qu'il ne traitoit pas les cheveux & les poils avec plus d'art que la groſſière antiquité. Cet artiſte excelloit dans les têtes, & c'eſt une grande partie de l'art. On voyoit de lui, dans la citadelle d'Athènes, un jeune Lycien tenant un goupillon pour aſperger les aſſiſtans d'eau luſtrale, & Perſée tenant la tête de Méduſe: à Egine, dans le temple d'Hécate, la ſtatue en bois de la déeſſe.

A Elis, & près de l'édifice nommé Hippodamion, étoit une galerie demi-circulaire. On voyoit au milieu Jupiter recevant les prières que lui adreſſoient l'Aurore & Thétis en faveur de leurs enfans. Dans cette même galerie, on voyoit oppoſées les unes aux autres

des ſtatues de Grecs & d'étrangers qui avoient été ennemis : Achille étoit oppoſé à Memnon ; Ulyſſe à Hélénus ; Ménélas à Pâris ; Diomède à Enée ; Ajax à Deïphobe : sous ces ouvrages étoient de Myron ; c'étoient des offrandes des Apolloniates de l'Ionie qui payèrent ainſi la dixme du butin qu'ils avoient fait à Thronium, ville de l'Abantis. Mais on regardoit comme les plus admirables ouvrages de ce ſtatuaire un Bacchus à Theſpies, & une ſtatue d'Erechthée à Athènes. Ils furent cependant moins célébrés que ſa fameuſe vache, que les poëtes chantèrent à l'envi. On doit auſſi ranger entre ceux de ſes ouvrages qu'on regardoit comme les plus précieux, une ſtatue d'Apollon que Marc-Antoine enleva aux Ephéſiens, & qui leur fut reſtituée par Auguſte. Pline dit qu'à Smyrne, une vieille femme ivre, ouvrage en bronze de Myron, étoit un morceau du premier ordre. Ce ſtatuaire travailloit le bois & le marbre, & fondoit des ſtatues en airain.

(29) Polyclete de Sicyone, élève d'Agelades, ne doit pas être confondu avec les deux Polyclètes d'Argos. Il eſt bien certain que Pline eſt tombé dans cette confuſion, & qu'il a donné au premier de ces artiſtes ce qui appartient à l'un des deux autres. » Polyclète de Sicyone, dit-il, a fait un *Diadumène*, » figure de jeune homme, où il a exprimé la mol» leſſe, & qui devint fameuſe par le prix de cent » talens qu'elle coûta. Il a fait auſſi un *Doryphore*, » où, dans un enfant, il a repréſenté la vigueur. Il » a fait la figure que les artiſtes appellent *Canon* (la » règle) : ils en étudient le deſſin, ils en font pour

» l'art une ſorte de loi. Enfin, Polyclète eſt le ſeul » de tous les hommes que l'on regarde comme ayant » créé l'art par une production de l'art. Il a fait un » homme au bain qui ſe frotte, & un autre nud, qui » propoſe une partie d'oſſelets; deux enfans nuds qui » jouent auſſi aux oſſelets: on les nomme *Aſtragali-* » *zontes:* ils ſont dans le palais de l'Empereur Titus. » La plupart regardent cet ouvrage comme le plus » parfait. Il fit auſſi un Mercure qui étoit à Lyſima- » chie, & un Hercule qui eſt à Rome; un brave qui » prend ſes armes pour courir au combat, & un » Artémon qui fut ſurnommé *Periphoretos*, ſont auſſi » de lui. On regarde cet artiſte comme ayant perfec- » tionné la ciſelure que Phidias avoit découverte. » C'eſt lui qui a imaginé de faire porter les ſtatues ſur » une ſeule jambe. Varron écrit cependant que ſes ſta- » tues ſont quarrées, & qu'elles ſe reſſemblent preſque » toutes «. Nous avons conſervé dans ce paſſage la tra- duction de M. Falconet. On pourra juger qu'entre les ouvrages qui y ſont cités, ceux qui ſuppoſent cette molleſſe qui tient à une facile exécution ne ſont pas de l'ancien Polyclète. On verra ſur-tout que Pline, faiſant Polyclète plus jeune que Phidias, a confondu l'un des Polyclètes d'Argos avec celui de Sicyone.

(30) ONATAS d'Egine, travailla, conjointement avec Calamis, à une offrande faite à Olympie par Dinomède pour accomplir le vœu d'Hiéron ſon pere, qui mourut 466 ans avant notre ère. Le char étoit l'ouvrage d'Onatas; les jeunes gens qui le montoient & les chevaux étoient de Calamis. Il ne faut pas croire cependant que le talent d'Onatas ſe bornât à ſculpter

des chars. On voyoit de ſa main dans l'Altis, une ſtatue d'Idomenée, deſcendant de Minos, fils du Soleil: un coq, ſculpté en bas-relief ſur ſon bouclier, témoignoit que le héros tiroit ſon origine du dieu à qui cet oiſeau étoit dédié. Une inſcription en vers apprenoit que la ſtatue étoit l'ouvrage d'Onatas, fils de Myron. On voyoit encore dans le même lieu & du même artiſte, un Mercure portant ſous le bras un bélier; il avoit un caſque en tête, & étoit vêtu d'une tunique & d'une chlamyde. Il avoit fait à Pergame un Apollon, en bronze, qui excitoit l'admiration par ſa grandeur & par l'art du ſtatuaire.

A Phigalie, ville de l'Arcadie, étoit un antre conſacré à Cérès qu'on ſurnommoit la Noire. Pauſanias raconte qu'autrefois on y avoit vu une ſtatue aſſiſe ſur la pierre: ſa tête étoit celle d'un cheval, & étoit ornée d'une crinière; à l'entour étoient des ſerpens & d'autres animaux. Le corps de la ſtatue repréſentoit une femme vêtue d'une tunique noire qui deſcendoit juſqu'aux pieds: d'une main elle tenoit un ſerpent, & de l'autre une colombe. Ce monument n'étoit que de bois & fut brûlé. Les Phigaliens négligèrent de la rétablir, & abandonnèrent le culte de la déeſſe: elle ſe vengea de leur oubli; leurs terres devinrent ſtériles; & l'oracle de Delphes, qu'ils conſultèrent dans leur malheur, leur apprit que la déeſſe les puniſſoit de leur impiété. Ils chargèrent Onatas de faire une autre ſtatue, & cet artiſte s'aſtreignit à imiter l'ancien monument dont il ſe procura une copie ou un deſſin.

(31) HÉGIAS d'Athènes étoit contemporain d'Onatas

& d'Agelades, comme nous l'apprend Pauſanias. On accordoit des éloges à ſes ſtatues de Minerve & de Pyrrhus. Il avoit fait auſſi de jeunes cavaliers, & Caſtor & Pollux.

(32) CALLITELE étoit peut-être fils ou du moins élève d'Onatas. Tout ce qu'on ſait de lui, c'eſt qu'il travailla, conjointement avec cet artiſte, au Mercure dont nous avons parlé.

(33) SIMON d'Egine avoit fait un cheval qu'un homme tenoit par la bride ; ce monument étoit placé dans l'Altis. Pline parle d'un cheval & d'un archer, ouvrages en bronze du même artiſte.

(34) DIONYSIUS d'Argos fit auſſi dans l'Altis un grouppe ſemblable à celui de Simon, ſon contemporain : le cheval étoit peu eſtimé. Il fit un Jupiter, un Hercule, un Orphée qui furent donnés en offrande par Smicythus. Ce fait nous découvre l'âge de ces artiſtes, puiſqu'Hérodote nous apprend que Smicythus étoit l'intendant d'Anaxilas, tyran de Rhégium, 498 ans avant notre ère. On voyoit à Rome, au portique d'Octavie, dans le temple de Junon, la ſtatue de la déeſſe, ouvrage de Dionyſius & de Polyclès : ce qui prouve qu'il y eut des ſculpteurs eſtimables avant Phidias.

(35) GLAUCUS d'Argos, fit pour le même Smicythus les ſtatues d'Amphitrite, de Neptune & de Veſta.

(36) NICODAME de Ménale, dont une Pallas avec le caſque en tête & l'égide, étoit placée près des ouvrages des deux ſtatuaires dont nous venons de parler, me paroît avoir été à-peu-près leur contemporain. On connoiſſoit encore de lui Hercule tuant le lion de Némée, les ſtatues de deux pancratiaſtes & celle d'un pugile.

(37) SOCRATE de Thèbes n'eſt connu que par un ſeul ouvrage en marbre qu'il fit avec Ariſtomède. Ces deux artiſtes étoient contemporains de Pindare, & l'on peut ſuppoſer qu'ils étoient dans la fleur de l'âge, lorſque ce poëte qui mourut 435 ans avant notre ère, étoit déjà avancé dans ſa carrière. En effet, il n'eſt pas vraiſemblable que ce ſoit dans ſa jeuneſſe qu'il ait conſacré un temple à la mère des dieux, & qu'il ait chargé les artiſtes dont nous parlons de faire la ſtatue de la déeſſe.

(38) ELADAS d'Argos, peu célèbre par lui-même, fut illuſtré par Phidias ſon élève. Il fit la ſtatue d'Hercule pour un temple de ce demi-dieu à Mélite, bourg de l'Attique. C'étoit dans cette bourgade que le fils de Jupiter & d'Alcmène avoit été initié aux petits myſtères.

(39) PHIDIAS d'Athènes reçut des leçons d'Eladas & d'Hippias. Il parut dans un temps favorable aux arts. Périclès qui gouverna pendant quarante ans la république d'Athènes, & qui mourut dans la troiſieme année de la 87e olympiade, 429 ans avant notre ere, enchaînoit le peuple dans les jouiſſances que procurent

surent les talens. On pouvoit le regarder comme un roi protecteur des artiſtes, & ſa protection leur inſpiroit l'émulation la plus vive, parce que de grandes récompenſes attendoient leurs ſuccès. Il fit bâtir des temples, creuſer des ports, élever des théâtres, conſtruire des aquéducs, & tous ces édifices étoient décorés par ſes ordres avec la plus grande magnificence. Dans la foule d'artiſtes qu'il employoit, il diſtingua particuliérement Phidias, & le rendit l'ordonnateur & l'arbitre de ſes grandes entrepriſes. Ce que le Brun fut ſous Louis XIV, Phidias le fut ſous Périclès.

Autant que l'on peut juger un artiſte dont on ne connoît pas les ouvrages, & ſur leſquels il ne reſte que des traits aſſez vagues qui nous ont été tranſmis par des écrivains étrangers aux arts, on peut conjecturer que Phidias ſe diſtinguoit ſur-tout par un caractère de grandeur. Il eſt vrai-ſemblable que, ſous le règne d'Alexandre, des ſculpteurs le ſurpaſſerent par la grace, par une aimable molleſſe, par des beautés qui appartiennent à l'exécution; mais qu'aucun n'égala la fierté de ce grand ſtatuaire.

Toute l'antiquité ſe plut à célébrer ſon Jupiter Olympien. Il diſoit lui-même que l'idée de ce chef-d'œuvre lui avoit été inſpirée par ces vers d'Homère qui repréſentent le maître des dieux ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ſes noirs ſourcils. Le dieu étoit aſſis ſur un trône; ſa couronne imitoit des branches d'olivier. Il tenoit dans ſa main droite une Victoire d'ivoire & d'or, ayant la tête ceinte d'une bandelette, & ſurmontée d'une couronne: dans ſa gauche étoit un ſceptre brillant de l'éclat de tous les métaux, & ſurmonté d'un aigle. Le manteau du dieu étoit d'or,

ainſi que ſa chauſſure ; des animaux & des lys formoient le deſſin de ce manteau. L'ivoire dominoit dans ce monument ; ce qui a fait dire à Strabon qu'il étoit d'ivoire, quoique l'artiſte y eût employé l'or & d'autres métaux : la figure étoit aſſiſe ; &, quoique le temple fût vaſte & élevé, ſa tête touchoit preſque à la voûte : ſi le dieu eût voulu ſe lever, il auroit été obligé de la percer. L'intention de l'artiſte étoit de donner une idée de la grandeur du dieu ; & quoique cette proportion, trop forte pour celle du temple, puiſſe nous ſembler vicieuſe, les anciens qui ont vu le monument n'ont fait que l'admirer : nous n'avons pas le droit de nous montrer plus ſévères, nous qui ne pouvons nous en former qu'une image imparfaite ; croyons que l'artiſte avoit mis dans cet ouvrage tant de majeſté, qu'elle faiſoit oublier ce que les proportions avoient d'exagéré. Le trône étoit d'or, d'ivoire & d'ébène. Les ornemens en peinture & en ſculpture y étoient prodigués. Pauſanias nous en a tranſmis la deſcription que nous croyons inutile de tranſcrire. Il ſuffit de ſavoir qu'il étoit chargé d'une multitude d'objets, ſans doute bien traités, mais qui ne devoient pas être exempts de confuſion. On eſt obligé de convenir que, du temps de Phidias, on n'avoit pas encore découvert que le grand s'aggrandit par la ſobriété & la ſimplicité des ornemens. Il en aura été des Grecs comme des modernes ; ce n'aura été qu'après avoir ſaiſi le grand dans les parties capitales, que le goût ſe ſera porté vers la théorie du grand dans les acceſſoires.

La ſtatue de Minerve, dans le Parthenon, à Athènes, étoit au nombre des ouvrages célèbres de

Phidias : elle étoit d'or & d'ivoire. Un ſphynx formoit le cimier de ſon caſque, & aux deux côtés étoient des gryphons. La ſtatue étoit debout & la draperie deſcendoit juſqu'aux pieds. Sur ſa poitrine étoit la tête de Méduſe en ivoire & une victoire haute de quatre coudées; cette meſure, qui nous a été conſervée par Pauſanias, peut nous donner une idée de la grandeur coloſſale de la ſtatue. La déeſſe tenoit une lance, près de laquelle étoit un dragon que l'on croyoit être le dragon érichtonien. Son bouclier étoit à ſes pieds : à la partie convexe, l'artiſte avoit ſculpté le combat des Amazones, & à la partie concave, le combat des dieux & des géans : il n'avoit pas même épargné le travail ſur la chauſſure; on y voyoit repréſenté le combat des Lapithes & des Centaures. Les anciens ont loué cette profuſion ; les modernes ont raiſon de ne la point approuver. Sur la baſe qui ſupportoit ce coloſſe étoit repréſentée en bas-relief la naiſſance de Pandore. Ce ſujet contenoit vingt divinités.

Dans la même ville, Phidias fit une autre Minerve en bronze. Les Athéniens conſacrerent à ce monument la dixme des dépouilles qu'ils avoient remportées ſur les Perſes vaincus à Marathon. Cette ſtatue étoit d'une ſi haute proportion, que les navigateurs voyoient de Sunium le cimier du caſque de la déeſſe & le fer de ſa lance. Mys ciſela ſur le bouclier de cette Pallas le combat des Centaures & des Lapithes & d'autres ſujets dont le peintre Parrhaſius lui fournit le deſſin. Pline a confondu cette Minerve avec celle du Parthenon, quand il a dit que la baſe repréſentoit la naiſſance de Pandore. Pauſanias, témoin oculaire, mérite plus de confiance.

Près du temple de Vulcain, étoit un temple de Vénus, pour lequel Phidias exécuta en marbre de Paros la ſtatue de Vénus-Uranie. Sa Pallas Lemnia, ainſi nommée parce qu'elle fut dédiée par les habitans de Lemnos, étoit regardée comme un monument digne de la déeſſe qu'il repréſentoit. Dans le temple de Néméſis, près de Marathon, il fit en marbre de Paros la ſtatue de cette divinité vengereſſe : ce marbre avoit été apporté par les Perſes; ils l'avoient deſtiné à en élever un monument de leur victoire, & il ſervit à conſacrer leur défaite. On voyoit, dans la couronne qui ceignoit la tête de cette ſtatue, des cerfs, & de petites figures qui repréſentoient des Victoires. Ces figures déſignoient apparamment le triomphe des Grecs ſur les Perſes; & les cerfs, la promptitude de leur fuite: la figure de Néméſis ſignifioit que leur défaite avoit été l'effet de la vengeance céleſte. La déeſſe tenoit de la main droite une phiole ſur laquelle étoient repréſentés des Ethiopiens; & de la gauche, une branche de frêne. Pauſanias n'a pu ſavoir ce que ſignifioient ces ſymboles. Il obſerve que cette Néméſis n'avoit point d'aîles, & qu'on ne lui trouvoit ces ſymboles dans aucun monument ancien. Il ajoute que les habitans de Smyrne furent les premiers qui lui donnèrent des aîles, ſymbole de l'amour, parce qu'ils la regardoient comme la vengereſſe des amans malheureux. Sur la baſe de la ſtatue on voyoit Léda préſenter Hélene à Néméſis : ce ſujet ſe rapportoit à un trait de la mythologie des Helléne peu connu des modernes : ils croyoient qu'Hélène n'étoit pas fille de Léda, mais de Néméſis & de Jupiter, & que Léda n'avoit fait

que lui prêter la mamelle (1). Cette baſe contenoit d'autres ſujets qui n'avoient aucun rapport entre eux : Tindare & ſes fils; un homme debout avec un cheval; on nommoit ce grouppe le cavalier; Agamemnon, Achille, Pyrrhus ſon fils, époux d'Hermione; on n'avoit pas repréſenté Oreſte, parce qu'il s'étoit ſouillé du ſang de ſa mère. On voyoit encore de ſuite ſur cette même baſe un jeune homme nommé Épochus, & ſon frère : c'étoient les fils d'Œnoë qui avoit donné ſon nom à une tribu de l'attique. Les bas-reliefs de cette baſe pouvoient avoir un grand mérite de deſſin & de travail; mais on ne peut ſe faire une idée favorable de leur compoſition : il faudroit qu'un moderne ſe fit pardonner par de grandes beautés une confuſion de ſujets ſi diſparates.

A Mégare, dans le temple de Jupiter Olympien, étoit la ſtatue de ce Dieu que Théocoſmus de Mégare & Phidias avoient commencée enſemble & n'avoient pas terminée. Ce que Pauſanias dit de ce morceau, nous apprend quel étoit le procédé des anciens dans les ſtatues d'or & d'ivoire. La tête étoit finie; l'or & l'ivoire y étoient appliqués : le reſte n'étoit que de plâtre; & cette ébauche devoit ſervir ſeulement de noyau ou de ſoutien à la ſorte de marqueterie qu'on ſe diſpoſoit à y appliquer. On conſervoit dans une chambre qui étoit derriere le temple, des pièces de bois ſeulement ébau-

(1) C'eſt ainſi que s'exprime Pauſanias. Le Scholiaſte de Callimaque dit, ſur le vers 232 de l'Hymne à Diane, que, dans un bourg de l'Attique, nommé Rhamnus, Jupiter eut commerce avec Néméſis qui produiſit un œuf, que Léda, l'ayant trouvé, l'échauffa, & qu'il en ſortit les Dioſcures & Hélène.

chées, ſur leſquelles les artiſtes devoient appliquer l'or & l'ivoire pour terminer la ſtatue. On commençoit, pour ces ſortes d'ouvrages, par établir un noyau de plâtre qui n'avoit qu'imparfaitement la forme que devoit prendre la ſtatue. On tenoit ce modèle un peu maigre, & on négligeoit d'y mettre ce qu'on nomme les fineſſes; il ſuffiſoit d'y obſerver les proportions de la longueur des parties; enſuite on ſculptoit en bois des pièces de rapport deſtinées à être appliquées ſur ce noyau; & enfin, on colloit ſur ces pièces de bois les tablettes d'ivoire & les plaques d'or : c'étoit de l'art que l'on mettoit à ce dernier travail que dépendoit la perfection de l'ouvrage. Plaignons les artiſtes les plus célèbres de l'antiquité d'avoir été ſoumis, par le goût égaré de leurs contemporains, à une ſemblable manœuvre. Les deux ſtatuaires avoient repréſenté ſur la tête du Dieu les parques & les ſaiſons.

De la dépouille des Piſéens vaincus, les habitans de l'Élide avoient conſacré à Jupiter un temple & une ſtatue. Une inſcription apprenoit que celle-ci étoit l'ouvrage de Phidias. On voyoit auſſi dans l'Élide une ſtatue du même artiſte repréſentant un jeune homme ceint d'une bandelette.

Une ſtatue de Minerve, en or & en ivoire, dans la citadelle d'Élis, étoit regardée comme un de ſes ouvrages. Le caſque de la déeſſe étoit ſurmonté d'un coq oiſeau guerrier, peut-être pour ſignifier que c'étoit une divinité belliqueuſe : cependant comme on la nommoit *éranè*, la *travailleuſe*, on peut croire que l'artiſte avoit cru devoir la déſigner par l'oiſeau dont le chant appelle à l'ouvrage.

Sa ſtatue de Vénus céleſte, auſſi d'or & d'ivoire, fouloit d'un pied une tortue.

Celle de Minerve Aréa ou martiale, à Platée, avoit le corps de bois doré; la tête, les pieds & les mains étoient de marbre pantélique; mélange qui ne devoit pas produire un effet heureux.

On voyoit de lui à Delphes un grand nombre de ſtatues : Minerve, Apollon, Erechtée, Miltiade, Cecrops, Pandion, Antiochus fils d'Hercule & de Midée, Agée, Acamas fils de Théſée, Codrus, Théſée, Phileus. Quoique le génie de Phidias le portât ſurtout à imprimer à ſes ouvrages cette grandeur de caractère qui ne ſuppoſe pas toujours le talent de rendre avec préciſion les formes individuelles, & qui même ſemble l'exclure, il réuſſit à faire le portrait avec beaucoup de reſſemblance, comme on le remarquoit dans la figure d'un jeune homme nommé Pantacès, qu'il avoit repréſenté en bas-relief ſur la baſe du Jupiter olympien. Il fit auſſi ſon propre portrait ſur le bouclier de Pallas.

Phidias, malgré l'autorité que devoit lui donner ſa grande réputation, fut obligé de ſoumettre ſon goût à celui des Athéniens. On ne doit pas lui reprocher, par exemple, d'avoir ſuivi ſon propre goût quand il fit des ſtatues en or & en ivoire. Nous voyons par un paſſage de Valère-Maxime, qu'il voulut obtenir des Athéniens la permiſſion de préférer le marbre pour la ſtatue de Pallas. Ils l'écouterent tranquillement, tant qu'il ne leur parla que de la ſolidité du marbre & de l'avantage qu'il avoit de conſerver plus long-temps ſon éclat: mais quand il eut l'imprudence d'ajouter qu'il coûtoit moins cher, ils refuſèrent de l'entendre.

& crurent qu'il étoit de leur honneur de préférer la matière qui coûtoit davantage. Peut-être ne fit-il de même qu'obéir, quand il chargea d'un trop grand nombre d'ornemens quelques-uns de ſes chefs-d'œuvre. Il eſt ſouvent bien difficile à un artiſte de réſiſter au goût erroné d'un ſeul homme qui l'emploie: il lui eſt impoſſible de réſiſter à celui de tout un peuple.

Croiroit-on que les contemporains de l'artiſte qui produiſit les figures coloſſales de Jupiter & de Pallas, admirèrent peut-être encore davantage de petits ouvrages qu'il fit en s'amuſant ou qu'ils lui demandèrent, tels que des poiſſons, une cigale, une mouche? Ces délaſſemens d'un habile homme ne pouvoient avoir que le petit degré de mérite dont des bagatelles ſont ſuſceptibles, & furent encore célébrées pluſieurs ſiècles après la mort de l'artiſte. On peut avancer que la plupart des hommes aiment le petit par goût, & ne feignent que par vanité d'aimer le grand.

Phidias eut contre lui les ennemis que lui firent ſes talens, & en même temps les ennemis de Périclès qui perſécutoient le protecteur dans la perſonne du protégé. Ils l'accusèrent d'avoir ſouſtrait une partie de l'or qui étoit entré dans la ſtatue de Minerve: mais par le conſeil de Périclès, il l'avoit appliqué de manière qu'on pouvoit le détacher, & il lui fut aiſé de confondre ſes accuſateurs. Cependant on aſſure qu'il finit ſes jours en priſon.

On lit dans une déclamation de Sénèque le père, que les Eléens n'obtinrent des Athéniens la permiſſion d'appeller chez eux Phidias pour faire le Jupiter Olympien, qu'à condition qu'ils leur rendroient ou cet artiſte lui-même ou cent talens: mais que, l'ouvrage fait,

ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qu'ils lui avoient confié, lui coupèrent les mains, & le renvoyèrent aux Athéniens ainsi mutilé. Ce conte n'est qu'une narration falsifiée du traitement que lui firent éprouver ses concitoyens eux-mêmes.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, une Vénus en marbre que l'on regardoit comme un ouvrage de cet artiste.

(40) THÉOCOSMUS de Mégare étoit contemporain de Phidias, & fut aidé, comme nous l'avons dit, par cet artiste, dans l'exécution d'une statue de Jupiter en or & en ivoire qui ne fut pas terminée. Il fit aussi la statue d'Hermon à qui les Mégariens avoient accordé le droit de cité, & qui avoit commandé le vaisseau amiral de Lysander.

(41) APELLES, statuaire dont le nom a été omis par Junius, devoit être plus jeune que Phidias. Il fit la statue de Cynisca, fille d'Archidamus, Roi de Sparte, la première des femmes qui ait nourri des chevaux, & qui ait été victorieuse aux jeux olympiques. Lacédémonienne elle-même, elle fut imitée par plusieurs Lacédémoniennes. Le temps où régnoit Archidamus, qui mourut 430 ans avant notre ère, nous indique à-peu-près celui où fleurit Apelles le sculpteur. Ne seroit-il pas le même que Pline nomme *Apellas*, & qui avoit fait des statues de femmes en adoration?

(42) STIPAX de Cypre avoit conservé de la célébrité au temps de Pline par une seule statue, représentant

un jeune homme qui fait rôtir des entrailles. Il ſouffloit le feu, & il eſt vraiſemblable que le gonflement de ſes joues, & la vérité de ſon action, contribuèrent beaucoup à la réputation de ce morceau. Ces vérités triviales, dont l'expreſſion n'eſt pas d'ailleurs ſans mérite, plaiſent toujours plus au peuple que des conceptions plus nobles & plus dignes de l'art. La figure d'un jeune homme ſoufflant auſſi le feu, dans le tableau de Saint Paul prêchant à Ephèſe, par le Sueur, attire bien plus les regards de la multitude que le reſte de la compoſition. C'eſt même quelquefois un défaut qui aſſure, auprès du vulgaire, le ſuccès d'un bon ouvrage.

(43) Myrmécide de Lacédémone, ſe rendit célèbre par de petits ouvrages qui ſuppoſent de bons yeux & beaucoup de patience, plutôt qu'un vrai talent. Il fit un char à quatre chevaux, qu'une mouche pouvoit couvrir de ſon aîle. On parle auſſi d'un vaiſſeau qu'on pouvoit cacher tout entier ſous l'aîle d'une abeille. Si ces ouvrages n'avoient pas le droit d'être admirés, parce que l'admiration doit être réſervée au vrai beau, ils avoient au moins celui d'étonner, puiſqu'ils étoient en marbre; ce qui ajoute à la difficulté. Mais Elien a parlé judicieuſement de ces chefs-d'œuvres meſquins, quand il a dit que ce n'étoit autre choſe qu'une perte de temps. Cependant Myrmécide avoit la vanité de ſe comparer à Phidias.

(44) Alcamene, d'une bourgade de l'Attique, fut un des plus illuſtres élèves de Phidias. Il fleurit, ſuivant Pline, dans la 83e olympiade, 448 ans avant

notre ère. Pline cite de lui une ſtatue en bronze, repréſentant l'un de ces athlètes que les Grecs nommoient *Pentathles*, parce qu'ils diſputoient la victoire dans cinq ſortes de combats : il falloit que le vainqueur eût ſurpaſſé ſes adverſaires dans la courſe à pied, la lutte, le pugilat, le ſaut, & le jet du diſque ou du javelot. Le chef-d'œuvre d'Alcamène étoit une Vénus de marbre qui ſe voyoit à Athènes dans le quartier qu'on nommoit les jardins ; on la déſignoit par le nom de *Vénus aux jardins*. On a prétendu que Phidias y avoit travaillé ; c'étoit peut-être une calomnie inventée par les envieux. Pauſanias obſerve que cette ſtatue étoit digne de fixer les regards, dans une ville où les regards étoient appellés pour un ſi grand nombre d'ouvrages admirables. On vantoit ſur-tout la belle forme du ſein, & en général toute la partie antérieure de la figure, la beauté & l'excellente proportion des mains & la fineſſe des doigts qui ſe terminoient en une pointe douce : ſi l'on admiroit à Athènes la Vénus d'Alcamène, on n'eſtimoit pas moins l'Amour qu'il avoit fait à Theſpies. Vulcain fut auſſi compté entre ſes ouvrages célèbres : l'artiſte avoit eu l'adreſſe de diſſimuler, plutôt que de cacher, par une draperie la difformité de ce dieu boiteux. On voyoit encore du même artiſte, à Athènes, une ſtatue de Junon, celle de Diane, celle de Bacchus en or & en ivoire, Progné & Itys ſon fils, dont elle médite la mort ; à Corinthe, une Hécate, compoſée de trois figures réunies, & n'en faiſant qu'une ſeule ; avant Alcamène, on n'avoit donné qu'une tête & qu'un corps à cette déeſſe. Il avoit décoré d'une ſtatue d'Eſculape le temple conſacré à ce dieu dans la ville

de Mantinée, & avoit fait deux ſtatues coloſſales pour le temple d'Hercule à Thèbes; l'une repréſentoit Hercule lui-même, & l'autre, Minerve. Ce fut lui qui orna de bas-reliefs la friſe de l'une des aîles du temple de Jupiter à Elis ; il y repréſenta le combat des Centaures & des Lapithes aux noces de Pirithoüs. Pirithoüs lui-même occupoit le milieu de ce bas-relief; d'un côté, on voyoit Eurytion qui enlevoit la nouvelle épouſe, & Cénée qui la défendoit; de l'autre, Théſée, armé d'une hache, combattoit les Centaures. L'artiſte avoit enrichi ſa compoſition d'une épiſode, où il avoit repréſenté deux Centaures, l'un enlevant un jeune garçon, l'autre une jeune fille, remarquables l'une & l'autre par leur beauté. Comme l'hiſtoire de l'art de Winckelmann eſt un ouvrage juſtement célèbre, il n'eſt peut-être pas inutile d'avertir qu'il a mal entendu le paſſage de Pauſanias où il eſt parlé de ce bas-relief, & qu'il l'a expliqué d'une manière très-confuſe. L'antiquité regardoit Alcamène comme le premier ſculpteur de ſon temps après Phidias.

(45) AGORACRITE de Paros apprit ſon art de Phidias, qui paſſa même pour avoir publié pluſieurs de ſes ouvrages ſous le nom de cet élève qu'il chériſſoit. Pline raconte qu'Agoracrite & Alcamène concoururent enſemble pour une Vénus, & que les Athéniens donnèrent la préférence à celle du dernier, favoriſant plutôt leur concitoyen contre un étranger, que rendant juſtice au vrai talent. Agoracrite, irrité de leur injuſtice, fit de ſa Venus une Néméſis, déeſſe de la vengeance, & la vendit aux habitans de Rhamnus. Varron la regardoit comme la plus belle de toutes les ſtatues.

Il eſt vraiſemblable que cette Vénus étoit un de ces ouvrages que Phidias donnoit ſous le nom de ſon élève : c'eſt même ce qui eſt affirmé par Suidas, ou plutôt par quelqu'auteur plus ancien dont il rapporte le paſſage dans ſon Dictionnaire. Pauſanias attribue cette ſtatue à Phidias, ſans parler même d'Agoracrite. Ainſi les Athéniens, en prononçant contre Agoracrite en faveur d'Alcamène, auront, pour favoriſer leur patrie, prononcé contre un de leurs concitoyens ſans le connoître.

Le changement d'une figure de Vénus, en celle de Néméſis, prouve ce que nous avons dit à l'article Mythologie, que les anciens repréſentoient ſous les traits de la beauté les divinités les plus terribles. Eh! pourquoi auroient-ils donné des traits hideux à Néméſis, à la Vengeance céleſte, qui puniſſoit le crime ſans paſſion & ſans colère?

On cite peu d'ouvrages d'Agoracrite, qui peut-être ne montra plus qu'un talent médiocre, dès que ſon maître eut ceſſé de travailler pour lui : Pline dit ſeulement qu'à Rhamnus, où étoit ſa Néméſis, on voyoit auſſi de lui une autre ſtatue dans le temple de la mere des dieux, & à Delphes les ſtatues en bronze de Minerve & de Jupiter.

(46) Colotès, autre élève de Phidias, avoit travaillé avec ce grand maître à la ſtatue de Jupiter Olympien. Ce fut lui qui fit l'égide de Minerve, à la ſtatue que le même artiſte fit de cette déeſſe. On connoiſſoit auſſi de lui des philoſophes, & un Eſculape de bronze, dont on célébroit la beauté.

Il ne faut pas confondre avec ce Colotès, un autre artiſte du même nom qui étoit de Paros & diſciple de Paſitèle, & qui fit à Elis la table d'ivoire & d'or, ſur laquelle les vainqueurs dépoſoient leurs couronnes.

(47) Polyclète d'Argos. C'eſt peut-être ici que doit être placé l'un des Polyclètes d'Argos : car il faut convenir que la chronologie d'un aſſez grand nombre de ſculpteurs grecs eſt fort incertaine, & qu'au moment où l'on croit pouvoir l'appuyer ſur des faits, on la trouve renverſée par d'autres faits qui les contrarient. Comment pourrions-nous être exacts dans une matière où les anciens qui nous ſervent de guides paroiſſent eux-mêmes avoir manqué d'exactitude ?

Nous avons déjà obſervé que Pline a confondu le Polyclète de Sicyone avec un des Polyclètes d'Argos, & peut-être avec tous les deux. Lorſqu'il dit que Polyclète faiſoit ſes ſtatues quarrées, qu'il eſt le premier qui ait imaginé de faire poſer les ſtatues ſur une ſeule jambe, que ſes ſtatues ſe reſſembloient preſque toutes, cela doit s'entendre du plus ancien des Polyclètes, de celui de Sicyone. En effet, ce ſont autant de traits qui caractériſent l'art encore peu éloigné de ſon berceau, manquant encore de ſoupleſſe & de variété. On faiſoit alors les ſtatues quarrées, parce qu'on n'avoit pas étudié toutes les lignes que décrivent les contours, & dont les artiſtes expriment le mouvement ſouple & varié, en les nommant *ondoyantes*, *ſerpentines*, *flamboyantes*. On faiſoit porter les figures ſur les deux pieds, & c'étoit le premier pas que l'art avoit fait, quand il ceſſa de s'en tenir aux Hermès. Celui qui, le premier, oſa les faire porter

ſur un ſeul pied, fut regardé comme un artiſte hardi. Enfin, toutes les figures ſe reſſembloient entr'elles, parce qu'on n'avoit pas encore découvert par des études multipliées, l'extrême diverſité des formes, ou plutôt parce que les artiſtes n'avoient point encore l'adreſſe d'exprimer toutes ces diverſités. Je croirois auſſi qu'on pourroit attribuer à l'ancien Polyclète cette figure qu'on appelloit la règle; car on a des preuves que les anciens ont trouvé de bonne-heure les proportions au moins en longueur; & quand les Grecs n'auroient pas eux-mêmes fixé ces meſures, ils les trouvèrent établies en Egypte, dès qu'ils eurent quelque communication avec cette contrée. Il ſeroit abſurde de ſuppoſer que les proportions furent trouvées par un artiſte qui vivoit dans la 87e olympiade, 432 ans avant notre ère, & qui étoit par conſéquent poſtérieur à Phidias, puiſqu'il réſulteroit de cette ſuppoſition que Phidias n'auroit pas connu les proportions.

Nous pouvons hardiment reſtituer au Polyclète d'Argos la plupart des ouvrages que Pline attribue au Polyclète de Sicyone, tels que ce Diadumène dans lequel l'artiſte avoit ſu exprimer de la molleſſe, qualité qui tient à la plus belle exécution, & ce Doryphore, dans lequel il avoit repréſenté la vigueur; car ce n'eſt que dans un ſiècle où l'art eſt conſommé, qu'il eſt poſſible au même artiſte d'exprimer deux caractères ſi différens. Nous en dirons autant des deux enfans qui jouoient aux oſſelets; car ce n'eſt pas dans le temps où l'on ne ſait faire encore que des figures quarrées, que l'on peut rendre avec ſuccès la nature enfantine, & Pline ne nous laiſſe pas ignorer qu'on admiroit encore ces deux enfans dans le temps où il écrivoit. Enfin,

ce brave qui prenoit ſes armes pour voler au combat, ne pouvoit être l'ouvrage du ſtatuaire qui, le premier, avoit oſé faire porter ſes figures ſur un ſeul pied.

Croyons en même temps que c'eſt du ſecond Polyclète que parlent les anciens, lorſqu'ils célèbrent la grandeur & la dignité qu'il donnoit à ſes ouvrages. Ces caractères appartiennent au temps où les grandes parties de l'art ſont déja connues, & où il conſerve encore l'auſtérité.

L'un des chefs-d'œuvre de cet artiſte étoit à Mycène dans le temple de Junon : c'étoit la ſtatue de la déeſſe elle-même, en or & en ivoire, & d'une grande proportion. On voyoit ſur ſa couronne les Saiſons & les Graces ; d'une main elle tenoit une grenade, & de l'autre un ſceptre. Au jugement des anciens, elle ne le cédoit aux grands ouvrages de Phidias, que parce qu'elle étoit moins riche & moins colloſſale.

Son Hercule tuant l'hydre étoit admiré du temps de Cicéron ; l'action de cette figure exigeoit du mouvement, & ne pourroit être attribuée à l'ancien Polyclète, à celui dont la manière tenoit encore de la roideur que les Egyptiens donnoient à leurs ouvrages. Mais qui ſur-tout ne reconnoîtroit pas l'art perfectionné dans la deſcription que Cicéron nous a laiſſée de ſes deux canéphores. C'étoit deux ſtatues d'airain, d'une proportion mediocre, mais de la grace la plus exquiſe ; leur vêtement, leur maintien rendoient témoignage à leur virginité. Elles portoient ſur la tête les choſes ſacrées, à la manière des vierges athéniennes qu'on nommoit canéphores. Les perſonnes même qui n'avoient aucune idée de l'art, ne pouvoient ſe défendre d'en admirer la beauté.

La

La ſtatue de Jupiter Mélichius ou le Clément, ouvrage de notre artiſte, étoit en marbre blanc, de même que ſes ſtatues d'Apollon, de Latone & de Diane, dans le temple de cette déeſſe, bâti au ſommet d'une montagne ſur le chemin d'Argos à Tégée. Il avoit fait une Vénus à Amycles. On voyoit de lui, du temps de Dion Chryſoſtôme, une ſtatue d'Alcibiade dont les mains étoient mutilées. Il a vécu & travaillé long-temps, ſi c'étoit lui, & non un autre Polyclète, qui avoit fait la ſtatue d'un Antipater vainqueur entre les enfans, au temps de Denys de Syracuſe. Ce tyran avoit engagé le père du jeune homme à déclarer qu'il étoit Syracuſain; mais Antipater lui-même, mépriſant les largeſſes du tyran, & voulant faire honneur à ſa patrie, fit écrire ſur la baſe qu'il étoit de Milet, & le premier des Ioniens qui eût conſacré ſa ſtatue à Olympie.

Elien a écrit ſur Polyclète un fait ou un conte qui peut trouver ſon application. Il rapporte que cet artiſte fit à la fois deux ſtatues: dans l'une, il ne fit que ſuivre l'impulſion de ſon génie & les règles de ſon art; il ſe fit une loi de ſuivre pour l'autre tous les conſeils qu'on vouloit lui donner, faiſant, défaiſant, changeant à meſure qu'on lui communiquoit une nouvelle idée, ou qu'on lui preſcrivoit quelque correction. Ces deux morceaux terminés, il les expoſa en public: le premier fut généralement admiré; le ſecond excita la riſée de tous les ſpectateurs: « Eh » bien, leur dit-il, l'ouvrage que vous admirez eſt » le mien; celui dont vous vous moquez, eſt le » vôtre ».

Winckelmann croit qu'une figure nue, plus petite

que nature, qui ſe voit à la Villa Farneſe, eſt une copie du fameux *Diadumène* de Polyclete, ou du moins la répétition d'une copie de ce morceau célèbre dans l'antiquité. Il remarque qu'une petite figure toute ſemblable ſe voyoit en bas-relief ſur une urne funéraire de la Villa Sinibaldi, ce qui lui fait juger avec raiſon que ces deux figures ont été faites d'après un morceau qui jouiſſoit d'une grande réputation & qui a été fort ſouvent copié. En admettant cette ſuppoſition, qui ne manque pas de vraiſemblance, nous pourrons juger du talent de Polyclete, à peu près comme on juge de celui de Raphaël par une eſtampe.

Notre antiquaire croit voir auſſi dans un bas-relief repréſentant des Canéphores, c'eſt-à-dire des jeunes filles portant des corbeilles qui contenoient les choſes ſacrées, une copie, ou une imitation des fameuſes Canéphores du même artiſte. Le ſtyle témoigne en faveur de leur haute antiquité.

Enfin il eſt porté à reconnoître auſſi les *Aſtragalizontes* ou joueurs aux oſſelets de Polyclete dans une figure du palais Barberini, qui mord le bras d'une autre figure détruite; mais la main qui reſte tient un oſſelet. Les anciens, comme le font encore les modernes, donnoient ſouvent aux ouvrages de l'art des noms qui en déſignoient très-imparfaitement le ſujet. Notre antiquaire conjecture que les *Aſtragalizontes* repréſentoient Patrocle encore enfant qui, dans une diſpute priſe au jeu des oſſelets, tua le jeune Chryſonyme.

Nous avons dit ailleurs que nous ſoupçonnions qu'il y avoit eu deux *Canachus*. C'eſt que Pauſanias parle d'un Canachus de Sicyone élève de Polyclete qui fit la ſtatue d'un pugile nommé Bicellus. Peut-être les écrivains

ont-ils quelquefois confondu les ouvrages des deux Canachus.

Le même auteur nous apprend qu'il y eut un *Polyclete* d'Argos, différent de celui qui avoit fait la fameuſe Junon. Ce troiſième Polyclete étoit élève de Naucydes. On ne cite de lui qu'une ſtatue repréſentant Agénor de Thèbes, vainqueur au jeux olympiques.

(48) PHRAGMON que Pline fait contemporain de Polyclete, & qui avoit fait des Amazones dans le temple d'Éphèſe, eſt peut-être le même artiſte que Pauſanias nomme Phradmon, & qui étoit d'Argos.

(49) CALLON d'Elis : nous le plaçons ici parce que Pline parle d'un Callon qu'il fait contemporain de Polyclete, ce qui ne peut convenir à celui d'Egine, élève de Tectée & d'Angelion. Pauſanias raconte que les Mamertins perdirent par un naufrage trente cinq jeunes gens, & que, pour honorer leur mémoire, ils leur firent élever des ſtatues en bronze à Olympie : elles furent l'ouvrage de Callon d'Elis, dont on voyoit auſſi un Mercure tenant le caducée. Comme Pauſanias obſerve que les ſtatues des jeunes Mamertins étoient comptées au nombre des ouvrages anciens, on pourroit ſoupçonner que la chronologie de Pline n'eſt pas ici fort exacte, & que Callon étoit antérieur à Polyclete.

(50) SOCRATE, célèbre entre les philoſophes, doit trouver place entre les artiſtes. Fils d'un ſculpteur, lui-même exerça la ſculpture dans ſa jeuneſſe. On voyoit de lui au Propylée, à Athenes, un Mercure

& les Graces drapées. C'eſt du moins l'opinion commune : mais il faut avouer que Pauſanias s'exprime là-deſſus avec incertitude ; il n'aſſure pas que ces morceaux fuſſent l'ouvrage de Socrate le philoſophe, il rapporte ſeulement qu'on le diſoit. Pline, ſans parler même du philoſophe Socrate, dit que les Graces du Propylée ſont d'un Socrate & qu'on doute ſi elles ſont de Socrate le peintre ou d'un autre. Il ajoute qu'on ne les admiroit pas moins que les ouvrages de Ménestrate. Il eſt permis de conjecturer qu'elles étoient de Socrate le Thébain, ou du peintre Socrate, ou d'un autre artiſte du même nom, & que Socrate le philoſophe s'étant fait une réputation, la conformité du nom lui aura fait attribuer ces ouvrages auxquels il n'avoit eu aucune part. Il abandonna de très-bonne heure la ſculpture pour ſe livrer aux ſpéculations philoſophiques, & il eſt difficile de croire qu'il ait pu faire dans les arts, qu'il pratiqua ſi peu de temps, des ouvrages dignes d'admiration.

(51) MÉNESTRATE ; nous ne le plaçons ici que parce que nous venons de le nommer au ſujet de Socrate ; car d'ailleurs rien ne nous indique ſon âge. Pline dit ſeulement qu'on admiroit de lui un Hercule, & une ſtatue d'Hécate, qui étoit dans le temple de Diane, à Epheſe.

(52) PYTHAGORE de Rhegium eſt compté par Pline entre les contemporains de Polyclete, & rapporté à la 87e olympiade, 432 ans avant notre ère : mais il devoit être beaucoup plus ancien puiſque, au rapport de Pauſanias, il avoit appris ſon art de Glearque, élève

d'Euchir de Corinthe. On voyoit de lui à Olympie, la ſtatue du Pancratiaſte Leontiſcus, qui ne prenoit pas la peine de renverſer ſes adverſaires, & ſe contentoit de leur briſer les doigts dans ſes mains, les obligeant ainſi, par la force de la douleur, à ſe déclarer vaincus. Pline dit que Pythagore de Rhegium, & un autre Pythagore de Leontium, ſurpaſsèrent Myron; ce qui doit faire ſuppoſer qu'ils étoient un peu plus jeunes que cet artiſte; il parle d'un troiſième Pythagore qui étoit de Samos, & il peut bien avoir confondu l'âge de celui de Rhegium avec le temps où parut l'un des deux autres. Je crois qu'il faut attribuer au plus ancien des trois ce qu'il dit du ſecond, qu'il exprima le premier les nerfs & les veines, & qu'il rendit les cheveux avec plus d'art qu'on ne l'avoit fait juſqu'à lui. Il eſt vrai qu'on pourroit admettre que l'art de rendre les cheveux a fait des progrès après le temps de Phidias; car cette partie tient à une adreſſe d'exécution, que les modernes décorent du nom de goût, & qui n'appartient pas aux temps où l'art s'exerçoit avec la plus grande auſtérité. Il eſt poſſible auſſi que ce ne ſoit qu'après Phidias qu'on ſe ſoit aviſé d'exprimer les veines; elles ſont du nombre de ces détails inférieurs que négligeoient des artiſtes qui ne cherchoient à exprimer que les grandes parties & à les rendre plus grandes encore: ſurtout, comme nous l'avons dit, on n'exprimoit pas les veines dans les figures des dieux, parce qu'ils n'avoient point de ſang. Je ne dirai rien de ce que Pline appelle les nerfs, parce qu'il faudroit ſavoir ce qu'il entend par ce mot. M. Falconet le traduit par *tendons*, & croit qu'il s'agit des parties tendineuſes, des attaches &

des inſertions des muſcles. Si ſa conjecture eſt vraie, il eſt très-probable que Pline ſe trompe : car il fait le Pythagore dont il s'agit poſtérieur à Phidias ; & comment ſuppoſer que Phidias eût conſervé ſa réputation dans les plus beaux âges de l'art, s'il n'avoit ni connu, ni ſu exprimer les attaches des muſcles ?

Je penſe que Pline erre ſouvent dans les époques qu'il établit pour les progrès de la ſculpture. En le comparant à Pauſanias, je crois qu'il place la perfection de cet art à des époques trop récentes. Le Pythagore de Rhegium paroît avoir conſervé ſa réputation dans des ſiècles bien poſtérieurs à celui où il a vécu, & il faut ajouter que ſes ouvrages étoient d'un genre qui ſuppoſe une grande étendue de talens. Ce n'étoit pas dans l'enfance de l'art, qu'on pouvoit faire avec ſuccès un monument de bronze repréſentant Cratiſtène montant ſur un char, & la Victoire y montant avec lui ; Europe aſſiſe ſur le taureau qui cachoit le maître des dieux ; le combat d'Etéocle & de Polynice. Ces ouvrages exigent le talent de bien traiter les animaux, de donner de l'expreſſion & du mouvement à la compoſition. Mais ſi l'on ſuppoſe qu'ils étoient mal faits, ils n'auroient pas conſervé leur réputation au temps de Pauſanias, & même à celui de Tatien.

Le Pythagore le Léontin, celui qui, ſuivant *Pline*, exprima le premier avec art les cheveux, avoit fait une figure qui devoit avoir beaucoup d'expreſſion ; elle repréſentoit un boiteux ; & ſuivant le même auteur, on ne pouvoit regarder cette figure ſans éprouver la douleur qu'elle étoit ſuppoſée reſſentir : on a conjecturé que cette ſtatue étoit celle de Philoctète.

(53) THRASYMEDE de Paros, fit à Epidaure la ſtatue d'Eſculape ; c'étoit une figure coloſſale, qui avoit la moitié de la proportion du Jupiter Olympien d'Athènes: elle étoit de même d'or & d'ivoire. Le dieu étoit aſſis ſur un trône, tenant d'une main un bâton, & appuyant l'autre ſur la tête d'un dragon. Un chien étoit couché près du dieu. Sur le trône étoient ſculptés les exploits de Bellerophon, vainqueur de la Chimère, & Perſée enlevant la tête de Méduſe.

(54) ARISTONUS d'Egine. Nous plaçons ici cet artiſte, quoique ſon âge ſoit inconnu: on voyoit de lui à Olympie une ſtatue de Jupiter. Le dieu étoit tourné vers le ſoleil levant. Il tenoit d'une main un aigle, & de l'autre la foudre. Sa tête étoit couronnée de fleurs du printemps. C'étoit une offrande des Métapontins.

(55) ANAXAGORAS d'Egine, doit être compris entre les ſculpteurs qui vivoient dans le cinquième ſiècle avant notre ère. Il fit une ſtatue de Jupiter qui fut placée à Olympie. C'étoit une offrande des villes de la Grèce qui avoient combattu à Platée contre Mardonius. Cette bataille ſe donna 479 ans avant notre ère, & il put ſe paſſer un nombre d'années avant le temps où les Grecs placèrent à Olympie le témoignage de leur reconnoiſſance envers le dieu qu'ils croyoient les avoir rendus vainqueurs. Anaxagoras écrivit ſur la perſpective ; mais les préceptes qu'il donnoit de cette ſcience paroiſſent n'avoir été relatifs qu'aux décorations de théâtre. Agatarchus, qui, le premier à Athènes, avoit fait une décoration en perſpective ſous la conduite

d'Eſchyle, fut auſſi le premier qui en ait établi les règles par écrit.

(56) ATHÉNODORE, de Clitore en Arcadie, réuſſit très-heureuſement aux figures de femmes. Ce n'eſt pas un foible triomphe de l'art que de plaire par l'imitation d'un ſexe à qui la nature a prodigué les moyens de plaire. Athenodore étoit élève de Polyclète, & ne doit pas être confondu avec le ſtatuaire du même nom qui contribua au beau grouppe du Laocoon. Ce dernier étoit de Samos.

(57) CTÉSILAS ou *Ctéſilaüs*, car il paroît que c'eſt le même artiſte dont Pline a parlé ſous ces deux noms ſi peu différens l'un de l'autre, fit un Doryphore, c'eſt-à-dire un garde armé d'une pique, & une Amazone. Il avoit auſſi repréſenté un homme prêt de mourir d'une bleſſure, & avoit fait une ſtatue de Périclès ſurnommé l'Olympien. Pline dit au ſujet de ce ſtatuaire, que ce qui eſt admirable dans l'art de la ſculpture, c'eſt qu'il ajoute encore à la nobleſſe des hommes diſtingués : un grand artiſte a pu ſeul inſpirer cette réflexion.

Ce caractère de nobleſſe que Ctéſilaüs imprimoit à ſes ouvrages, perſuade à Winckelmann qu'on ne peut attribuer à cet artiſte, qui a fait un homme mourant d'une bleſſure, la figure antique qui eſt parvenue juſqu'à nous & qu'on appelle le gladiateur mourant. Elle ne repréſente qu'un homme du peuple; mais notre antiquaire ne croit pas que ce ſoit un gladiateur. On voit à côté d'elle un cor briſé, & cet attribut n'eſt pas celui d'un gladiateur, mais d'un hérault. La

corde qui entoure le cou de ce mourant ne fait que confirmer Winckelmann dans ſon opinion, parce qu'il a appris par une inſcription antique, que les héraults, dans les jeux olympiques, ſonnoient du cor & qu'ils avoient le cou entouré d'une corde, afin, ſuivant la conjecture de Saumaiſe, de ne ſe pas rompre une veine en ſonnant du cor ou en criant à haute voix. Il ſe peut qu'un hérault, en rempliſſant ſes fonctions pacifiques, ait reçu une bleſſure mortelle par accident ou par la perfidie des ennemis, & que les Grecs, par reconnoiſſance, lui aient accordé les honneurs d'une ſtatue. C'eſt une production du bel âge de l'art, & les Grecs ne connoiſſoient pas alors les combats des gladiateurs. Le mérite de cet ouvrage ne permet pas à Winckelmann de l'attribuer aux Romains, ni même aux Grecs dans le temps où ils furent ſoumis à ces conquérans: mais ſa conjecture devient bien foible, ſi l'on peut ſuppoſer avec quelque fondement que le grouppe du Laocoon lui-même a été fait du temps des empereurs. C'eſt peut-être une erreur de croire que tous les beaux ouvrages antiques qui nous reſtent ſont antérieurs au temps où Rome eut ſoumis la Grèce.

(58) NAUCYDES d'Argos floriſſoit, ſuivant Pline, dans la 95e olympiade, 400 ans avant notre ère. On diſtinguoit de lui un Mercure, un Diſcobule, un homme ſacrifiant un bélier, une ſtatue d'Hébé, en or & en ivoire, placée à Corinthe, auprès de la Junon de Polyclète; dans la même ville, une Hécate en ivoire, & ſur-tout deux ſtatues de Chimon, vainqueur à la lutte; l'une continua de décorer Olympie, l'autre

fut apportée d'Argos à Rome, & placée dans le temple de la Paix. Il avoit fait auſſi la fameuſe Erinne de Leſbos, femme célèbre entre les poëtes grecs, & dont il ne reſte qu'une ode ſur le courage. Naucydes eut pour élève le ſecond Polyclète d'Argos, dont nous avons parlé.

(59) Dinomene paroît avoir été un artiſte célèbre, quoique l'on cite peu de ſes ouvrages. On ſait qu'il avoit fait une ſtatue de Protéſilas, une d'un lutteur, & celle de Beſantis, reine des Pœoniens, dont les traits parurent dignes d'être conſervés à la poſtérité, parce qu'elle avoit mis au monde un enfant noir.

(60) Praxiteles, l'un des plus célèbres ſtatuaires de l'antiquité, fleurit, ſuivant Pline, dans la 104e olympiade, 364 ans avant notre ère. » Plus heureux dans » le marbre, dit cet écrivain, (traduction de M. » Falconet) il y fut auſſi plus célèbre. Il a cependant » fait de très-beaux ouvrages en bronze; un enlevement » de Proſerpine, une Cérès qui ramène ſa fille; un » Bacchus, l'Ivreſſe perſonnifiée par un ſatyre devenu » célèbre, & que les Grecs nomment Periboetos (le » fameux). Les ſtatues qui étoient devant le temple » de la Félicité ſont auſſi de lui, ainſi qu'une Vénus » qui fut brûlée avec le temple ſous le règne de » Claudius; cette figure égaloit ſa Vénus de marbre, » ſi renommée dans tout le monde. Il a fait auſſi » une femme qui treſſe des couronnes, une vieille mal » propre, & un eſclave portant du vin; les tyrannicides » Harmodius & Ariſtogiton, ſtatues que Xerxès, roi » de Perſe, avoit enlevées & qu'Alexandre, après la

» conquête de la Perſe, rendit aux Athéniens ; un jeune » Apollon guettant avec une flèche, un léſard qui ſe » gliſſe auprès de lui, & qu'on appelle du mot grec » *Sauroctonos* (le tueur de léſard). On voit auſſi de lui » deux figures qui ont une expreſſion différente ; une » matrone qui pleure, & une courtiſane qui exprime » la gaieté : on croit que celle-ci eſt Phryné, & l'on » prétend découvrir en elle tout l'amour de l'artiſte, » & dans ſon air, la récompenſe d'une courtiſane. «.

Tous les ouvrages que Pline vient de rapporter ſont de bronze : il parle ailleurs de ceux de marbre. « En parlant des ſtatuaires, dit-il, nous avons fait » mention de Praxitèles qui s'eſt ſurpaſſé lui-même » dans le marbre. Mais la première des ſtatues, non-» ſeulement de Praxitèles, mais de toute la terre, » c'eſt ſa Vénus qui a engagé bien des gens à entre-» prendre la navigation de Gnide pour la voir. Cet » artiſte avoit fait deux Vénus qu'il mit en vente » en même temps : l'une étoit couverte d'une eſpèce » de voile, & par cette raiſon, ceux de Cos, qui » avoient le choix, la préférèrent, quoiqu'ils puſſent » avoir l'autre au même prix, croyant montrer en cela » de la pudeur & des mœurs ſévères : les Gnidiens » achetèrent l'autre. La différence de leur réputation » eſt extrême. Le roi Nicomède voulut dans la ſuite » acheter celle des Gnidiens, ſous la promeſſe de » payer les dettes de la ville, qui étoient immenſes ; » mais les habitans aimèrent mieux s'expoſer à tout » que de s'en défaire, & ils eurent raiſon ; car, par » cette figure, Praxitèle illuſtra la ville de Gnide. » Le petit temple où elle eſt placée eſt ouvert de » toutes parts, afin que la figure puiſſe être vue de

» tous côtés, ce qu'on croit ne pas déplaire à la déeſſe; » &, de quelque côté qu'on la voie, elle excite » une égale admiration. On dit qu'un homme épris » d'amour pour cette figure, s'étant caché, en jouit » pendant la nuit, & qu'une tache qui y reſta fut » la marque de ſa paſſion. On voit à Gnide d'autres » ſtatues de marbre d'artiſtes illuſtres; un Bacchus » de Bryaxis, un autre Bacchus & une Minerve de » Scopas; & ce qui prouve mieux la beauté de la » Vénus de Praxitèle, c'eſt qu'entre ces beaux ouvrages, » on ne parle que d'elle ſeule. Il y a de Praxitèle un » Cupidon que Cicéron reproche à Verres d'avoir » enlevé; c'eſt pour cette figure qu'on alloit voir » Theſpies: il eſt aujourd'hui placé dans le portique » d'Octavie. Il en fit un autre nud à Parium, colonie » de la Propontide: il égale en réputation la Vénus de » Gnide, & il a reçu le même outrage; car Alcidas » de Rhodes en fut épris, & y laiſſa le même veſtige de » ſa paſſion. Les ouvrages de Praxitèle, à Rome, ſont » une Flore, un Triptolème, une Cérès dans les jardins » de Servilius; les ſimulacres du Bon-Succès & de » la Bonne-Fortune, qui ſont dans le Capitole; des » Ménades, ce qu'on appelle des Thyades & des » Caryatides; des Silènes enfin; &, dans les mo- » numens d'Aſinius Pollion, un Apollon & un Nep- » tune «.

Peut-être Praxitele n'avoit-il pas encore fait ſa célèbre Vénus, quand il préféroit à tous ſes autres ouvrages ſon Amour & ſon Satyre. Voici comment l'auteur du voyage du jeune Anacharſis raconte, d'après Pauſanias, que Phryné lui ſurprit cette aveu. Il étoit éperduement amoureux de cette courtiſane, & elle vouloit avoir

le plus bel ouvrage de l'artiſte. » *Je vous le donne avec* » *plaiſir*, lui dit-il, *à condition que vous le choiſirez vous-* » *même*. Mais comment ſe déterminer au milieu de tant » de chefs-d'œuvre? pendant qu'elle héſitoit, un eſclave » ſecrettement gagné vint en courant annoncer à ſon » maître que le feu avoit pris à l'attelier, que la plu- » part des ſtatues étoient détruites, que les autres » étoient ſur le point de l'être. *Ah! c'en eſt fait de* » *moi*, s'écrie Praxitele, *ſi l'on ne ſauve pas l'Amour* » *& le Satyre*! *Raſſurez-vous*, lui dit Phryné en riant; » *j'ai voulu, par cette fauſſe nouvelle, vous forcer de* » *m'éclairer ſur mon choix*. Elle prit la figure de l'a- » mour, & en enrichit la ville de Theſpies, lieu de ſa » naiſſance ».

Le même auteur fait voyager le jeune Anacharſis à Gnide : » Bientôt, lui fait-il dire, nous nous trou- » vames en préſence de la célèbre Vénus de Praxitele. » On venoit de la placer au milieu d'un petit temple » qui reçoit le jour de deux portes oppoſées, afin qu'une » lumière douce l'éclaire de toutes parts. Comment pein- » dre la ſurpriſe du premier coup-d'œil, & les illuſions » qui la ſuivirent bientôt? Nous prêtions nos ſentimens » au marbre, nous l'entendions ſoupirer. Deux élèves » de Praxitele, venus récemment d'Athènes pour étudier » ce chef-d'œuvre, nous faiſoient entrevoir des beautés » dont nous reſſentions les effets, ſans en pénétrer la » cauſe. Parmi les aſſiſtans, l'un diſoit: *Vénus a quitté* » *l'Olympe, elle habite parmi nous*. Un autre : *ſi Junon* » *& Minerve la voyoient maintenant, elles ne ſe* » *plaindroient plus du jugement de Pâris*. Un troiſième : » *la Déeſſe daigna autrefois ſe montrer ſans voile aux* » *yeux de Pâris, d'Anchiſe, & d'Adonis : a-t-elle*

» *apparu de même à Praxitele?... Oui*, répondit un » élève, *& ſous la figure de Phryné.* En effet, au » premier aſpect, nous avions reconnu cette fameuſe » courtiſane. Ce ſont de part & d'autre les mêmes traits, » le même regard. Nos jeunes artiſtes y découvroient » en même temps le ſouris enchanteur d'une autre » maîtreſſe de Praxitele, nommée Cratine.

» C'eſt ainſi que les peintres & les ſculpteurs, prenant » leurs maîtreſſes pour modèles, les ont expoſées à la » vénération publique ſous les noms de différentes » divinités. C'eſt ainſi qu'ils ont repréſenté la tête de » Mercure d'après celle d'Alcibiade.

» Les Gnidiens s'enorgueilliſſent d'un tréſor qui favo- » riſe à la fois les intérêts de leur commerce & » ceux de leur gloire. Chez des peuples livrés à la » ſuperſtition, paſſionnés pour les arts, il ſuffit d'un » oracle ou d'un monument célèbre pour attirer les » étrangers. On en voit très-ſouvent qui paſſent les » mers & viennent à Gnide contempler le plus bel » ouvrage qui ſoit ſorti des mains de Praxitele ».

Nous avons dit à l'article MYTHOLOGIE, en parlant de Vénus, que celle qui porte le nom de Médicis, nous offre probablement, ſinon une copie, du moins une imitation de la Vénus de Gnide. On voyoit encore celle-ci à Conſtantinople du temps de Théodoſe.

Winckelmann ſoupçonne que les modernes poſſèdent encore un ouvrage original de Praxitele, c'eſt l'Apollon Sauroctone ou tueur de léſard dont Pline a parlé. Il eſt tenté de le reconnoître dans celui qui ſe voit à la Villa-Albani, & qu'il regarde comme le plus beau bronze de l'antiquité. Il eſt haut de cinq palmes. Cette ſtatue a été trouvée dans les excavations du mont

Aventin. Les bras manquoient, on les découvrit près de la figure. La tête eſt ceinte d'un diadème incruſté en argent.

Le fameux amour donné par l'auteur à Phryné, & conſacré à Theſpies par cette courtiſane, attiroit l'affluence des étrangers dans cette ville qui n'avoit d'ailleurs rien de remarquable. Il fut enlevé par Caligula, & reſtitué aux Theſpiens par Claude : mais Néron le fit reporter à Rome, où il fut détruit dans un incendie. Ménodore, pour dédommager autant qu'il étoit poſſible les Theſpiens, leur fit une copie de ce chef-d'œuvre, & elle ſe voyoit encore chez eux du temps de Pauſanias.

Une épigramme de l'anthologie ſuppoſe que l'amour de Praxitele étoit de bronze ; mais on ſait qu'il étoit de marbre pentélique. C'étoient auſſi des ouvrages de marbre que cette Danaé, ces nymphes, & ce ſatyre portant une outre, dont il eſt parlé dans une autre épigramme du même recueil, & que Momus lui-même, y eſt-il dit, eût été forcé de louer.

Praxitele avoit pris quelques traits de Phryné pour faire ſa Vénus : il fit auſſi la ſtatue de cette courtiſane : elle étoit dorée & portée ſur une baſe de marbre pantélique ; on y liſoit : PHRYNÉ. L'ILLUSTRE THESPIENNE. Phryné la conſacra dans le temple de Delphes : une autre ſtatue du même artiſte, & repréſentant auſſi cette courtiſane, ſe voyoit à Theſpies, auprès d'une ſtatue de Vénus, de la même main.

Sur le chemin du Pirée à Athènes étoit un cavalier près de ſon cheval, ouvrage de Praxitele dont nous voyons peut-être une imitation ſur une pierre antique de la collection du duc de Malboroug. C'eſt la qua-

rante-cinquième du recueil ; & elle y eſt annoncée comme une repréſentation d'Alexandre. Dans le temple de Cérès, à Athènes, la ſtatue de la déeſſe, celle de ſa fille, celle de Bacchus avec un flambeau étoient auſſi de Praxitele. Dans un des temples qui ſe trouvoient ſur le chemin qu'on nommoit les trépieds, étoit ſon fameux ſatyre, l'un de ſes ouvrages qu'il aimoit le plus, comme Phryné le lui avoit fait avouer. Il avoit fait la Diane Brauronienne, dans le quartier nommé Brauron, où ſe célébroient les Dionyſiaques ; à Mégare, dans le temple d'Apollon, ce dieu lui-même, Diane, & Latone ; dans le temple de Bacchus, un ſatyre de marbre de Paros ; dans le temple de Diane, les ſtatues des douze grands-dieux lui étoient attribuées : à Élis, une ſtatue de Bacchus dans le temple dédié à ce dieu ; à Platée, en marbre pantélique, la ſtatue de Junon, & celle de Rhéa, portant à Saturne une pierre enveloppée de langes, comme ſi c'étoit l'enfant qu'elle venoit de mettre au jour ; dans le bois ſacré de Trophonius, la ſtatue d'Eſculape ; à Anticyre celle de Diane, ayant le carquois ſur l'épaule, un flambeau à la main, un chien à côté d'elle ; à Mantinée, Junon ſur un trône, & ayant auprès d'elle Minerve & Hébé. Il avoit fait auſſi pour le Panthéon d'Athènes deux chevaux, placés au deſſus du grand portail.

Vitruve compte Praxitèle au nombre des artiſtes qui travaillerent au tombeau de Mauſole. Ce roi de Carie mourut dans la quatrième année de la 106e olympiade, 353 ans avant notre ere. Cette date s'accorde avec celle de Pline qui fait fleurir notre artiſte vers la 104e olympiade.

(61) CEPHISSODORE, ou plutôt *Cephiſſodote*. Il y eut pluſieurs ſculpteurs de ce nom. L'un contemporain de Praxitèle, commença à fleurir quelques années avant ce grand ſtatuaire, c'eſt à dire, dans la 102ᵉ olympiade. L'autre étoit fils de Praxitèle, & ſe montra le digne héritier du talent de ſon père. On voyoit de lui à Pergame un grouppe qui paroît avoir été diſtingué par le ſentiment de la chair. Cette partie de l'art, qui en fait reſſembler les productions à la nature, n'eſt pas une de celles qui ſe trouvent les premières. Les premiers artiſtes qui s'élèvent à la perfection conſervent un ſtyle auſtère qui ne s'accorde pas avec cette aimable molleſſe. Les anciens ont remarqué que Praxitèle avoit mis, dans ſes ouvrages, plus de vérité que ſes prédéceſſeurs, & ſon fils marcha ſur ſes traces. On voyoit de lui à Rome, au temps de Pline, une Latone dans le temple du mont Palatin, une Vénus dans les monumens d'Aſinius Pollion, & un Eſculape & une Diane, dans un temple de Junon. Je ne ſais ſi c'eſt de ce même Céphiſſodote qu'on admiroit une Minerve ſur le port d'Athènes, un Mercure nourriſſant Bacchus encore enfant, un orateur tenant la main élevée, & les deux courtiſanes Anyta & Myro. Il y eut un troiſième Cephiſſodote qui ne fleurit que dans la 120ᵉ olympiade. Je ne déciderai pas ſi c'eſt à ce dernier, ou au fils de Praxitèle, que Pline attribue des ſtatues de philoſophes.

(62) HYPATODORE, que Pline range ſous la même époque que le premier Céphiſſodote, paroît avoir été un très-habile artiſte, quoiqu'on n'ait conſervé le ſouvenir que d'un petit nombre de ſes ouvrages. Pau

ſanias parle d'une ſtatue de Minerve, en bronze, qui étoit placée dans un temple de cette déeſſe, à Aliphère en Arcadie, & qui ne méritoit pas moins d'attacher les regards par ſa beauté que par ſa grandeur. On voyoit ſouvent dans l'antiquité pluſieurs artiſtes aſſocier leurs talens. C'eſt ainſi qu'à Delphes, les ſtatues des chefs devant Thèbes, avoient été faites en commun par Hypatodore, & un Ariſtogiton dont on ne ſait rien de plus. Près de ces figures héroïques étoit le char d'Amphiaraüs, monté par Baton, cocher & parent de ce prince.

(63) PAMPHILE. Tout ce que nous ſavons de ce ſtatuaire, élève de Praxitèle, c'eſt qu'un de ſes ouvrages, repréſentant Jupiter Hoſpitalier, faiſoit partie des monumens qu'Aſinius Pollion s'étoit plu à raſſembler. On peut préſumer que ce Romain n'avoit fait apporter de la Grèce que des ouvrages diſtingués. Mais comme, de tout temps, on a pu tromper les riches amateurs, cette préſomption prouve peu de choſe en faveur de Pamphile.

(64) EUPHRANOR eſt placé, ſur la foi de Pline, entre les contemporains de Praxitèle. Nous avons manifeſté nos doutes ſur la juſteſſe de cette époque à l'article Peintre; car Euphranor étoit à la fois peintre & ſculpteur. « Il y a de cet artiſte, dit Pline, (tra» duction de M. Falconet) un Pâris eſtimé, en ce » qu'on y reconnoît tout enſemble & le juge des » déeſſes, & l'amant d'Hélène, & le meurtrier d'A» chille. Il y a de lui à Rome une Minerve, qu'on » appelle Catulienne, parce qu'elle a été dédiée au

» bas du Capitole par Q. Lutatius Catulus, & une » figure du Bon-Succès, qui tient de la main droite » une coupe, & de l'autre un épi & un pavot : une » Latone qui porte Apollon & Diane qu'elle vient d'en- » fanter ; cette figure eſt dans le petit temple de » la Concorde. Il a fait auſſi des quadriges & des chars » à deux chevaux ; un Pluton d'une rare beauté ; la » Vertu & la Grace, toutes deux coloſſales, & une » femme en admiration & qui adore ; un Alexandre » & un Philippe ſur des quadriges ». On connoiſſoit auſſi de lui une ſtatue de Vulcain.

En admettant, ſuivant la leçon d'un manuſcrit de Pline, que ce fut avec Ptolemée & non avec Attale, que Nicias qui avoit appris ſon art d'un élève d'Euphranor, fut en marché pour un tableau, on pourroit admettre, s'il ne reſtoit pas d'autres difficultés, que celui-ci fleurit à-peu-près dans le même temps que Praxitèle.

M. Falconet révoque judicieuſement en doute la triple expreſſion que Pline attribue au Pâris d'Euphranor. » S'il avoit trouvé, dit-il, le ſecret merveilleux, & » perdu depuis, de donner à la fois à une ſtatue trois » expreſſions différentes, manifeſtées en même temps, » & dont chacune fût également claire pour le ſpec- » tateur, il paroît que Pline a eu tort de ne pas ap- » puyer davantage ſur une circonſtance ſi extraor- » dinaire, pour faire ſentir dans toute ſon étendue, » l'inconcevable talent de l'artiſte qu'il vouloit célé- » brer.... Vous plaît-il de croire que ces trois » expreſſions étoient rendues ſur le viſage de Pâris? Je » le veux bien ; pourvu cependant que vous puiſſiez » allier dans les traits d'un viſage de bronze, l'air » judicieux, impoſant, majeſtueux, à l'air charmant,

» paſſionné, galant, & à l'air cruel, fourbe & lâche. «

(65) Léocharès fut contemporain de Praxitèle, puiſqu'il travailla au tombeau de Mauſole. Vitruve le compte au nombre des artiſtes diſtingués, quand il dit en parlant d'un Mars coloſſal qui étoit dans la citadelle d'Halycarnaſſe, *nobili manu Leocharis factam*. Ce même artiſte avoit fait, au portique d'Athènes, Jupiter, le Peuple, Apollon. Près de la ſortie de l'Altis, on voyoit de lui dans un temple élevé par Philippe, ce prince & Alexandre, Amyntas, Olympiade, & Eurydice, ſtatues dor & d'ivoire. Il avoit fait un Ganymède; & s'il avoit bien réuſſi dans cette figure qui exigeoit de la grace, de la molleſſe & de la beauté, il méritoit un rang diſtingué entre les artiſtes aimables.

(66) Thimothée travailla auſſi au mauſolée. On voyoit de lui à Rome, dans le temple d'Apollon, ſur le mont Palatin, une ſtatue de Diane. Il faiſoit des athlètes, des hommes armés, des chaſſeurs, des hommes qui offroient des ſacrifices. On regardoit comme un Eſculape une ſtatue qu'il fit pour Trézène; mais les habitans ſoutenoient que c'étoit un Hippolyte.

(67) Polyclès. Il y eut au moins deux ſculpteurs de ce nom. L'un fut contemporain de ceux dont nous venons de parler. Il avoit fait pluſieurs des ſtatues qu'on voyoit à Rome au portique d'Octavie. Il travailloit en marbre & en bronze. L'autre appartient à des temps poſtérieurs, & mérita d'être compté entre les bons artiſtes de ces temps: il fit une ſtatue remarquable d'Hermaphrodite. L'un de ces Polyclès eut des

fils qui exercèrent le même talent que leur père, & travaillèrent enſemble. Cette union des talens étoit plus fréquente chez les anciens que chez les modernes : elle ſuppoſe plus de modeſtie ; car des hommes orgueilleux ne veulent pas que leur travail ſoit confondu avec celui de leurs égaux, ou plutôt ils n'en connoiſſent pas, & croiroient que leur talent ſeroit dégradé par l'aſſociation de mains étrangères.

(68) Bryaxis, ainſi que Léocharès, fut employé au mauſolée. D'ailleurs, on connoiſſoit de lui à Rhodes cinq ſtatues coloſſales de Dieux. Il fit auſſi une Paſiphaé, un Eſculape avec ſa fille Hygié, & un Bacchus à Gnide. On admiroit de lui une ſtatue d'Apollon, à Daphné, fauxbourg d'Antioche ; elle fut détruite par un coup de tonnerre du temps de l'empereur Julien. Il ſuffit à l'éloge de Bryaxis de rapporter qu'on doutoit ſi le Jupiter & l'Apollon qu'on voyoit à Patares en Lycie étoient de cet artiſte ou de Phidias.

(69) Scopas de Paros a été rejetté à un âge trop reculé ſur la foi d'un paſſage de Pline qui le place ſous la 87e olympiade, dont la première année répond à l'an 432 avant notre ere. Deux faits rapportés auſſi par Pline méritent plus de confiance : le premier eſt que Scopas travailla au tombeau de Mauſole qui, comme nous l'avons dit, mourut 353 ans avant notre ere ; le ſecond qu'il ſculpta une, ou ſuivant la correction de Saumaiſe, trente ſix colonnes du temple d'Ephèſe, qui avoit été détruit par un incendie. Or on ſait que cet incendie arriva dans la 106e olym.

piade, à-peu-près dans le temps de la mort de Mauſole. Scopas étoit donc contemporain de Praxitèle, de Bryaxis, de Timothée, de Léocharès. Auſſi Pline lui-même qui, dans ſon livre 34, avoit placé Scopas dans la 87e olympiade, & par conſéquent l'avoit ſuppoſé bien antérieur à Praxitèle, ne le place, dans le livre 36, qu'après le fils de ce ſtatuaire (*).

» La réputation de Scopas entre, dit-il, en concur-» rence avec celle de ces artiſtes. Il a fait une Vé-» nus, le Deſir, & un Phaëton, ſtatues auxquelles » on rend à Samothrace le culte le plus religieux. Il » a fait auſſi Apollon Palatin, Veſta aſſiſe qui eſt » eſtimée; elle eſt dans les jardins de Servilius, avec » deux de ſes compagnes aſſiſes auprès d'elle. Il y » en a de pareilles dans les monumens d'Aſinius Pol-» lion, où eſt auſſi la canéphore du même auteur. » Mais les plus renommées de ſes ſtatues ſont dans » le temple de Domitius, au cirque Flaminien, Nep-» tune, Thétis, Achille, & les Néréides aſſiſes ſur » des dauphins, ſur des baleines & ſur des chevaux » marins; des Tritons, le troupeau de Phorcus, des » monſtres marins & beaucoup d'autres figures marines, » toutes de ſa main: bel ouvrage, y eût-il employé » toute ſa vie. Mais outre ceux dont nous avons parlé, » & ceux que nous ignorons, on voit encore de lui » un Mars aſſis, de proportion coloſſale, dans le temple » de Brutus Callinique au même cirque. De plus, on

(*) M. Heyne croit que le paſſage du livre 34, où Scopas eſt placé dans la 87e olympiade, eſt altéré, & que le nom de ce ſculpteur y a été intercalé par une main étrangère.

» voit au même endroit une Vénus nue, ſupérieure » même à la fameuſe Vénus de Praxitèle, & qui » pourroit illuſtrer quelqu'autre lieu que ce fût où elle » ſeroit placée. A la vérité, elle eſt comme perdue » à Rome dans le nombre immenſe d'ouvrages que » renferme cette ville, où la multitude des devoirs » & des affaires ne permet à perſonne d'examiner ces » ſortes d'objets. Il faut du loiſir, & le ſilence d'un » lieu tranquille, pour ſe livrer à l'admiration conve- » nable à de tels ouvrages. Auſſi ignore-t-on l'auteur » de la Vénus que l'Empereur Veſpaſien a conſacrée » dans le temple de la Paix qu'il a procurée à l'Em- » pire. Cette ſtatue eſt digne de la réputation des » anciens ſculpteurs. On eſt également incertain ſi la » Niobé mourante avec ſes enfans, dans le temple » d'Apollon Soſien, eſt de Scopas ou de Praxitèle; » & ſi le Janus apporté d'Egypte, qu'Auguſte a con- » ſacré dans le temple de ce Dieu, & qui eſt actuel- » lement caché par l'or, eſt de l'un ou l'autre de ces » deux ſculpteurs. On a la même incertitude ſur le » Cupidon tenant un foudre dans les portiques d'Oc- » tavie: ce qu'on aſſure, au moins, c'eſt que ſa » figure eſt celle qu'Alcibiade avoit au même âge ».

Nous n'avons fait que tranſcrire la traduction de M. Falconet. Ce ſavant artiſte, dans une note, a relevé la contradiction de Pline qui, après avoir dit que la Vénus de Praxitèle étoit la plus belle qui fût au monde, *in toto orbe terrarum*, affirme ici que celle de Scopas lui étoit ſupérieure en beauté, *Praxiteliam illam antecedens*. M. Brotier, dans ſon édition de Pline, a voulu ſauver cette contradiction. Il a cru que le mot *antecedens* marquoit ici une priorité de

temps, & non une ſupériorité de beauté; que Pline avoit voulu dire ſeulement que la Vénus de Scopas, artiſte qui vivoit dans la 87ᵉ olympiade, étoit plus ancienne que celle de Praxitèle qui floriſſoit dans la 104ᵉ. Mais puiſqu'il eſt prouvé que Scopas a travaillé avec Praxitèle au mauſolée, on ne peut lui ſauver une contradiction qu'en lui attribuant une faute de chronologie, faute qui lui eſt épargnée par l'heureuſe conjecture de M. Heyne. Voyez les *œuvres diverſes concernant les arts, par M.* FALCONET, édition de 1787, tom. 2, p. 50.

Puiſqu'il eſt certain que Scopas étoit contemporain de Praxitèle, une conjecture de Winckelmann tombe d'elle-même. Il préſume que ſi la Niobé qui exiſte encore, eſt celle dont Pline fait mention, elle eſt l'ouvrage de Scopas & non de Praxitèle; il croit que la ſimplicité de la draperie des filles de cette malheureuſe mère favoriſe cette opinion, parce qu'elle indique un genre de travail plus ancien. Mais le travail de Scopas, contemporain de Praxitèle, ne devoit pas tenir à un ſtyle plus ancien que celui de ce ſtatuaire.

Il fait ſur la Niobé d'autres obſervations que nous nous permettrons de placer ici, quoiqu'elles ſoient étrangères à Scopas. Il regarde les figures qui ſont aujourd'hui dans le jardin de Médicis, comme des copies antiques de ſtatues faites dans un temps antérieur à Praxitele, & dans leſquelles le copiſte s'eſt impoſé de ſuivre le ſtyle des originaux. On a vu à Rome, ajoute-t-il, une autre Niobé de la même grandeur & dans la même attitude, & l'on en conſerve encore une tête en plâtre. Elle porte le caractère d'un ſtyle

poſtérieur & qu'on pourroit rapporter au temps de Praxitèle. Les os de l'œil & les ſourcils, rendus dans la Niobé de Médicis par une ſaillie tranchante, ſont ſenſiblement arrondis dans la tête en plâtre; ce caractère a plus de grace, & la grace paroît avoir été trouvée par Praxitèle. Il manque au grouppe pluſieurs figures; & ce n'eſt pas ſans vraiſemblance que les lutteurs, quand ils furent trouvés, furent regardés comme en faiſant partie. Ils ſe trouvent indiqués ſous le nom d'*Enfans de Niobé*, dans une eſtampe de 1557. Flaminius Vacca atteſte qu'ils ont été déterrés dans le voiſinage des autres figures du grouppe. La reſſemblance du ſtyle, l'économie du travail peuvent faire préſumer qu'ils lui appartiennent, & la Fable nous apprend que les plus jeunes fils de Niobé furent tués lorſqu'ils s'exerçoient à la lutte.

Il ne faut pas confondre avec la Niobé que nous connoiſſons celle dont parle Pauſanias, & dont le travail devoit être bien plus brut. De près, on n'y voyoit aucune expreſſion, elle ne reſſembloit même pas à une figure de femme: mais en montant ſur le mont Sipyle pour la conſidérer de ſon vrai point de vue, on croyoit la voir accablée de douleur & verſant des larmes.

Revenons aux ouvrages de Scopas. On voyoit de lui à Gnide une Minerve & un Bacchus; mais effacés par la beauté de la fameuſe Vénus, ces morceaux n'excitoient pas l'attention qu'ils méritoient. Dans le temple de Vénus, à Mégare, on le voyoit encore en concurrence avec Praxitele: celui-ci avoit fait les ſtatues de la Perſuaſion & de la Conſolation; celui-là celles de l'Amour, de l'Appétit & du Deſir. A Corinthe, il avoit fait pour le gymnaſe un Hercule de marbre;

& à Argos, pour le temple d'Hécate, la ſtatue de la Déeſſe. A Elis, ſa Venus *Pandêmos* ou populaire étoit en bronze; il l'avoit repréſentée aſſiſe ſur un bélier, animal laſcif. Il avoit décoré le temple d'Eſculape, à Gortys en Arcadie, de la ſtatue du Dieu & de celle d'Hygié, ſa fille; à Chryſa, ville de la Troade, il avoit repréſenté Apollon Sminthien ayant un rat ſous le pied. Il ſeroit difficile aux antiquaires de deviner le ſens de ce ſymbole, ſi Strabon ne nous l'avoit pas conſervé d'après Callinus, poëte élégiaque. Les Teucriens, ſortis en grand nombre de Crete, furent avertis par un oracle de ne s'arrêter que dans l'endroit où ils ſeroient attaqués par les enfans de la terre. Parvenus au lieu où ils éleverent la ville de Chryſa, ils furent attaqués pendant la nuit par une multitude de rats qui rongerent les courroies de leurs armes & tous leurs uſtenſiles, & ils crurent que c'étoit là qu'il leur étoit preſcrit de s'arrêter.

La Bacchante furieuſe de Scopas, en marbre de Paros, eſt célébrée dans l'Anthologie, ainſi que ſon Mercure. Clément d'Alexandrie nous apprend qu'il avoit fait à Athenes deux Euménides; la troiſième étoit l'ouvrage de Calos.

Ce ſtatuaire ſi fécond, qui avoit enrichi de ſes ouvrages la plupart des villes de l'ancienne Grece de l'Ionie, de la Carie, étoit en même temps architecte. Ce fut lui qui bâtit & qui décora de ſculptures à Tégée, dans l'Arcadie, le temple de Minerve Aléa, l'un des plus vaſtes & des plus ornés de tout le Péloponeſe. Un ordre dorique y étoit ſurmonté d'un ordre Corinthien, & en dehors, regnoit une galerie d'ordre ionique. Sur le fronton, étoit repréſentée

en bas-relief la chaſſe du ſanglier de Calydon. On y voyoit d'un côté Atalante, Méléagre, Théſée, Télamon, Pélée, Pollux, Iolaüs qui a partagé la plupart des travaux d'Hercule ; les fils de Theſtius, les frères d'Althée, Prothoüs & Cometès : le ſanglier occupoit le milieu de la compoſition ; de l'autre côté Epochus qui ſoutenoit Ancée déjà bleſſé & qui laiſſoit tomber ſa hache ; près d'eux étoient Caſtor & Amphiaraüs, enſuite Hippothoüs fils de Cercyon, & la compoſition ſe terminoit par la figure de Pirithoüs. Un autre fronton couronnoit la partie poſtérieure du temple : Scopas y avoit repréſenté le combat de Télephe & d'Achille dans les champs du Cayce.

La ſtatue de la Déeſſe étoit un ouvrage d'Endius, entièrement d'ivoire. On ne ſait rien de cet artiſte ; mais je croirois qu'il étoit plus ancien que Scopas, & que ſa ſtatue étoit déjà révérée avant qu'on bâtît le temple ; ſans cela, pourquoi n'auroit-on pas chargé de cet ouvrage le célèbre ſtatuaire à qui l'on confioit la conſtruction & la décoration de l'édifice ? Elle fut enlevée par Auguſte à cauſe de ſa beauté, ou de ſa réputation, ou peut-être par ſa ſingularité, puiſqu'on ne connoît que ce grand ouvrage qui fût entièrement d'ivoire. Elle fut placée dans le forum, & les Tégéates la remplacèrent par une autre ſtatue qui fut apportée de chez les Manthuriens. D'un côté de la Déeſſe étoit Eſculape, & de l'autre Hygié, ouvrages de Scopas.

(70) Calos, contemporain de Scopas, n'eſt connu que par une des Euménides qu'on voyoit à Athènes :

elle occupoit le milieu ; les deux autres étoient de Scopas.

(71) TÉLÉPHANES de Phocée, étoit ſans doute un grand ſtatuaire, puiſqu'il fut célébré par les écrits des artiſtes qui le plaçoient à côté des plus grands maîtres. Ils louoient ſa Lariſſe, ſon Spintharus, athlète victorieux dans les cinq combats du Pentathle, & ſon Apollon. Ce qui nuiſit à ſa réputation, c'étoit, ſuivant les uns, que ſes ouvrages étoient reſtés comme enſevelis dans la Theſſalie où il demeuroit ; &, ſuivant les autres, qu'il s'étoit conſacré à travailler pour les Rois de Perſe Xerxès & Darius. On pourroit conjecturer des expreſſions de Pline, que cet artiſte, capable de ſe faire un grand nom par ſes talens, s'étoit engagé à travailler obſcurément dans quelques fabriques établies par ces Rois : *Quoniam ſe Regum Xerxis atque Darii officinis dedideris.*

(72) ALYPUS de Sicyone, élève de Naucyde, fit pour Olympie, les ſtatues de pluſieurs vainqueurs. Si c'eſt une preuve de talent que d'être ſouvent employé, on peut préſumer qu'Alypus n'en manquoit pas. Mais des artiſtes médiocres durent travailler quelquefois à la décoration d'Olympie, parce que les vainqueurs ou leurs villes n'avoient pas toujours le moyen de payer les plus célèbres ſtatuaires. Les monumens dont Alypus fut chargé pour la ville de Delphes, dépoſent plus puiſſamment en ſa faveur. Pendant que Tiſander faiſoit pour cette ville les ſtatues des principaux guerriers lacédémoniens qui avoient combattu avec Lyſander à Egos-Potamos, il fit celles des chefs

alliés. Si l'on ſuppoſe, comme il eſt vraiſemblable, que ces monumens furent élevés peu de temps après cette victoire, que les Spartiates remportèrent ſur les Athéniens 405 ans avant notre ère, il faudra reculer l'époque où fleurit Naucyde, élève de notre ſtatuaire. Pline fixe cette époque à l'an 400 avant notre ère, & l'on voit que l'élève de cet artiſte étoit déjà célèbre quelques années auparavant.

(73) TISANDER. Nous venons de dire, en parlant d'Alypus, tout ce que l'on ſait ſur cet artiſte ſon contemporain. Il faut obſerver qu'un Canachus concourut avec eux à perpétuer la gloire des chefs vainqueurs à Egos-Potamos. C'eſt probablement celui qui fut élève de Polyclète d'Argos. Voyez la fin de l'article **Polyclète.**

(74) LYSIPPE de Sicyone étoit contemporain d'Alexandre, qui lui donna la préférence ſur tous les ſtatuaires de ſon temps. Ce prince commença ſon règne 335 ans avant notre ère. Notre artiſte devoit dès-lors être célèbre. Pline ne le fait fleurir que dans la 114e olympiade, dont la première année répond à la mort d'Alexandre; mais il ne faut pas croire que ces époques de Pline ſoient d'une exactitude ſévère. M. Heyne conjecture avec beaucoup de vraiſemblance, que cet écrivain prenoit pour époque de l'âge floriſſant des artiſtes, l'année où il trouvoit leurs noms dans les hiſtoriens ou les annaliſtes qu'il conſultoit. Quelqu'hiſtorien, en parlant de la mort d'Alexandre, qui arriva la première année de la 114e olympiade, 324 ans avant notre ère, aura dit que, ſous ſon règne, avoient fleuri

Lyſippe, Sthénis, Euphronide, &c; & Pline aura copié cette date dans ſon ouvrage. Il auroit dû penſer qu'un artiſte employé de préférence à tous les autres par un ſouverain, floriſſoit avant la mort de ce Prince, & que même ſa célébrité avoit commencé avant que le Prince employât ſes talens.

Lyſippe avoit été d'abord un ſimple ouvrier en airain. Quand il voulut ſe livrer à la ſtatuaire, il conſulta le peintre Eupompe pour ſavoir quel ancien artiſte il devoit prendre pour modèle; mais Eupompe lui montrant une multitude raſſemblée: « Voilà ce que vous » devez étudier, lui dit-il; la nature, & non des » artiſtes ». C'eſt apparemment ce qui avoit fait croire à Duris que Lyſippe n'avoit pas eu de maître; mais il pouvoit avoir eu des maîtres, & être déjà même un élève avancé, quand il conſulta Eupompe ſur le modèle qu'il devoit ſuivre. La marche ordinaire des artiſtes eſt de ſuivre d'abord ſervilement les leçons d'un maître, de s'élever enſuite au-deſſus de ſon autorité, & de chercher de nouveaux maîtres dans les ouvrages des artiſtes célèbres ou dans ceux de la nature.

Nous allons rapporter ici ce que Pline a dit de Lyſippe, & nous ne ferons que tranſcrire la traduction littérale de M. Falconet.

» Lyſippe étoit très-fécond, & c'eſt celui de tous » les ſtatuaires qui a fait le plus d'ouvrages. De ce » nombre étoit un homme au bain qui ſe frotte, & » que M. Agrippa avoit conſacré devant ſes bains; » cette ſtatue fut ſi agréable à l'Empereur Tibère, que » ce prince, qui ſut ſe commander à lui-même dans » les commencemens de ſon règne, ne put réſiſter à la » tentation de l'enlever, & de la faire mettre dans

» ſa chambre à coucher, après y avoir ſubſtitué une
» autre figure : mais l'obſtination du peuple étoit ſi
» forte, qu'il demanda à grands cris dans l'amphi-
» théâtre que ce baigneur fût replacé ; l'Empereur,
» quelqu'attaché qu'il y fût, le fit remettre à ſa
» place. Lyſippe eſt encore célèbre par la ſtatue d'une
» joueuſe de flûte dans l'ivreſſe, par des chiens &
» une chaſſe, & ſur-tout par un quadrige ſur lequel
» eſt le ſoleil tel que les Rhodiens le repréſentent.
» Il fit auſſi beaucoup de ſtatues d'Alexandre le
» Grand, à commencer dès l'enfance de ce prince.
» Néron, charmé de la beauté d'une de ces ſtatues,
» la fit dorer : mais le prix que la dorure y avoit ajouté
» ayant fait perdre les fineſſes de l'art, on enleva l'or ;
» & dans cet état, on la trouve plus précieuſe, quoique
» l'on voie encore les hachures & les cicatrices qu'on
» avoit faites pour fixer l'or ſur le bronze. Il a
» fait auſſi un Epheſtion, l'ami d'Alexandre, que
» quelques-uns attribuent à Polyclète, quoi qu'il ait
» vécu près de cent ans auparavant ; une chaſſe d'Ale-
» xandre qui eſt conſacrée à Delphes ; à Athènes,
» un ſatyre. Il a repréſenté auſſi le cortège d'Alexandre,
» & il a rendu avec la plus grande préciſion la reſſem-
» blance des amis de ce prince. Métellus, après la
» conquête de la Maçédoine, fit tranſporter ces ouvrages
» à Rome. Il a fait auſſi des quadriges de pluſieurs
» eſpèces. On dit qu'il a beaucoup enrichi la ſtatuaire,
» en donnant de la légéreté aux cheveux, en faiſant
» les têtes plus petites que les anciens, & les corps
» plus ſveltes & moins charnus ; ce qui fait paroître
» ſes figures plus longues. Le latin n'a pas de mot
» pour exprimer ce que les Grecs nomment *ſymme-*

» *tria*, qu'il obſerva très-exactement, en changeant, » par un art nouveau & inconnu, les tailles quarrées » des anciens. Il diſoit ordinairement que ſes prédéceſ- » ſeurs avoient fait les hommes tels qu'ils étoient; & » lui, tels qu'ils paroiſſoient être. Auſſi voit-on dans » ſes ouvrages une élégance, une fineſſe qui lui *étoient* » propres, & qu'il a obſervées juſques dans les moin- » dres parties ».

On peut conclure de ce paſſage, que les prédéceſſeurs de Lyſippe, dont il faut peut-être excepter Praxitèle, avoient de la grandeur, de la fierté, du caractère, mais qu'ils manquoient encore d'élégance & de ſvelteſſe. Phidias étoit impoſant, terrible; Praxitèle le premier fut gracieux; Lyſippe, par une exécution plus facile, traita mieux que tous ſes prédéceſſeurs les parties qui exigent de la légéreté, telles que les cheveux. Pour faire paroître les figures plus grandes, il tint les têtes plus petites; pour leur donner plus d'élégance, il les rendit moins charnues. *Il ſut* que l'art ne rend pas la nature elle-même, mais l'apparence de la nature; cette apparence peut être ſaiſie de bien des manières différentes; il la ſaiſit dans le gracieux: c'eſt du moins ce qu'on peut entendre, lorſque Pline dit que ce ſtatuaire fit les hommes *tels qu'ils paroiſſoient être*. Quintilien lui accorde d'avoir, ainſi que Praxitèle, plus approché que les autres de la vérité: ce qui vient de l'art de bien ſaiſir les apparences de la nature, au lieu de ſe fatiguer à la copier ſervilement. Les anciens avoient donné à leurs figures une force impoſante; Lyſippe leur donna une aimable légéreté. Il y avoit long-temps qu'on avoit étudié les proportions; c'eſt-à-dire, l'accord des différen-

rentes parties entr'elles: c'eſt ce que les Grecs nommoient *ſymmétrie*. On peut croire que Lyſippe étudia ces proportions par rapport à la grace ; il reſpecta celles que les anciens avoient établies pour la longueur des parties ; mais il en diminua la largeur, & fut plus ſvelte que les anciens. On pourroit auſſi appliquer la *ſymmétrie* au balancement réciproque des parties, & alors elle tiendroit à la compoſition des figures. Nous venons de chercher à interpréter, à commenter les paroles de Pline ; mais nous ne ſommes pas aſſurés d'en avoir bien ſaiſi le ſens. Il a parlé de l'art avec obſcurité, parce qu'il n'en avoit pas des connoiſſances aſſez nettes, aſſez étendues, & l'on ne peut pas être toujours aſſuré qu'il ſe ſoit bien entendu lui-même.

On pourroit s'en tenir à penſer, avec Winckelmann, que les prédéceſſeurs de Lyſippe, en cherchant l'idéal, s'étoient trop écartés de la vérité, & que Lyſippe s'en rapprocha. On pourroit ajouter auſſi qu'il s'appliqua davantage à rendre ſes figures élégantes, & qu'il eut plus de facilité, de goût & de légereté dans l'éxécution.

Alexandre ne permettoit qu'à Apelles de le peindre, à Lyſippe de le ſculpter. Le privilège excluſif qu'il accordoit à ces artiſtes ſeroit un foible témoignage de leurs talens, ſi toute l'antiquité ne s'étoit accordée à célébrer leurs ouvrages. En effet on ſait qu'Alexandre payoit cherement les méchans vers par leſquels un mauvais poëte, nommé Cherilus, ſe propoſoit de l'immortaliſer. Aſſurément un prince qui liſoit aſſidument Homère, & qui tenoit les ouvrages de ce poëte renfermé dans un coffre précieux, ſous le chevet de ſon lit, devoit ſe connoître mieux

en vers qu'en peinture & en ſculpture : & puiſqu'il ne dédaignoit pas d'honorer un miſérable verſificateur, il pouvoit, à plus forte raiſon, eſtimer de mauvais artiſtes.

Quoique Lyſippe ait repréſenté bien des fois Alexandre, & que ſes ouvrages aient été ſans doute multipliés par des copiſtes, on ne connoît qu'une ſeule ſtatue de ce conquérant. C'eſt, dit Winckelmann, celle que poſsède le Marquis de Rondinini à Rome. Il eſt repréſenté nud, à la manière des héros Grecs. Ses cheveux ſont diſpoſés comme ceux de Jupiter, dont il prétendoit être fils ; c'eſt-à dire qu'ils ſont relevés & retombent par ondes à différens étages. On peut croire, ajoute l'antiquaire, que c'eſt Lyſippe qui l'a repréſenté le premier avec ce caractère, pour lui donner quelques traits de reſſemblance avec le maître des Dieux.

Pline parle d'un Jupiter coloſſal que ce ſtatuaire fit pour les Tarentins. On aſſuroit que l'artiſte avoit ſi bien obſervé la juſteſſe de l'équilibre dans cette énorme figure, qu'un ſeul homme pouvoit de la main lui imprimer du mouvement ; cependant aucun ouragan ne pouvoit le renverſer. L'artiſte avoit prévenu cet accident, en oppoſant une colonne placée à peu de diſtance de ce monument, du côté où il étoit ſur-tout néceſſaire de rompre le vent. La grandeur de ce coloſſe, la difficulté de le déplacer empêcherent Fabius Verrucoſus de l'enlever, quand il tranſporta du même lieu l'Hercule qu'on voyoit au Capitole.

Une épigramme de l'Anthologie nous append que Lyſippe avoit fait un Hercule dans la douleur ; il s'affli-

geoit d'avoir été dépouillé de ſes armes par l'Amour. C'eſt peut-être l'Hercule qui fut tranſporté de l'Acarnanie à Rome. Sénèque, Stace & Martial ont célébré un autre Hercule du même ſtatuaire : il n'avoit qu'un pied de proportion, & l'on y admiroit toute la grandeur du demi-dieu. Ces petites figures ſervoient à garnir les tables.

On ſait que les Athéniens ſe repentirent d'avoir condamné Socrate ; ils exilèrent les accuſateurs de ce philoſophe ; ils firent périr Mélitus plus coupable que les autres : & après avoir traité le ſage comme un criminel pendant ſa vie, ils lui érigèrent une ſtatue après ſa mort. Lyſippe fut chargé de faire ce monument de leur repentir. On ne ſait pour quelle ville il fit la ſtatue d'Ésope ; mais on ne doit pas croire qu'il ait donné à ce fabuliſte la difformité que lui prêtent les modernes.

Il repréſenta l'Occaſion ſous la figure d'un adoleſcent. Sa tête, garnie de cheveux ſur le front, étoit chauve par derrière. Il tenoit de la main droite un raſoir, & de la gauche, une balance, & il avoit des aîles aux talons.

Les poëtes ont célébré un cheval de bronze de cet artiſte. On lui attribue les quatre chevaux de bronze du portail de Saint-Marc à Veniſe : mais il eſt au moins très-douteux qu'ils ſoient l'ouvrage de ce célèbre artiſte, & ils ne répondroient pas à la haute réputation qu'il a conſervée. On ſeroit obligé de dire qu'il n'avoit pas auſſi bien étudié la nature des chevaux que celle des hommes : mais cette négligence ne ſeroit pas excuſable de la part d'un artiſte qui a fait un grand nombre de ſtatues équeſtres.

C'étoit en effet des ſtatues équeſtres que celles de ces vingt & un gardes d'Alexandre qui perdirent la vie en défendant ce prince au paſſage du Granique. Alexandre voulut perpétuer leur mémoire en ordonnant à Lyſippe de leur ériger ces monumens. *Il ſembloit* que ces travaux euſſent dû ſuffire à occuper toute la vie d'un artiſte, & ils ne ſont qu'une petite partie des ouvrages de notre ſtatuaire. Les têtes de ces ſtatues étoient des portraits. Metellus le Macédonique, les fit tranſporter de Macédoine à Rome.

On voyoit de Lyſippe à Athènes Jupiter & les Muſes: à Corinthe, dans le marché, Jupiter & une Diane; près du temple d'Apollon Lycien, un Hercule; dans le temple de Jupiter Neméen, la ſtatue du dieu; à Olympie, la ſtatue d'un Pancratiaſte, & celle de Pyrrhus d'Élide, qui étant Hellanodice, ou préfet des jeux, prit lui-même part au concours, & remporta le prix de la courſe des chevaux. Ce fut à cauſe de cette victoire qu'il fut ordonné que les Hellanodices ne pourroient plus concourir. Dans le même lieu, il fit auſſi la ſtatue de Polydamas, l'homme de la plus haute taille qu'on eût vu depuis les temps Héroïques. Célèbre par ſes victoires en qualité de Pancratiaſte, *il* le fut par d'autres preuves qu'il donna de ſon extrême vigueur. Il tua un lion ſur le mont Olympe, *dans la* Thrace, ſans autres armes que ſa force; il arrêta un taureau furieux par un des pieds de derrière, & l'animal ne put échapper qu'en laiſſant la corne de ſon pied dans les mains du vainqueur; il arrêta par derrière un char attelé de pluſieurs chevaux que pouſſoit vigoureuſement le cocher. Ces prodiges de force,

& pluſieurs autres, étoient repréſentés en bas-relief ſur la bâſe de ſa ſtatue.

Pline a écrit que Lyſippe a fait ſeul quinze cents morceaux, tous avec tant d'art, qu'un ſeul eût ſuffi pour l'illuſtrer. Winckelmann a penſé qu'il y avoit de l'éxagération dans ce nombre, quoiqu'on ſache qu'en effet Lyſippe a été très-fécond. M. Falconet croit que ce paſſage prouve le peu de connoiſſance que Pline avoit de l'art. » Un connoiſſeur doit ſavoir, dit-il, » qu'il n'eſt pas poſſible à un ſtatuaire de faire 1500 » ſtatues dont chacune ſuffiſe pour l'illuſtrer. Il ſe peut, » à la rigueur, que pluſieurs figures de Lyſippe aient » été fondues & répétées, & qu'avec ſes autres » ouvrages, cela ait produit, de compte fait, 1500 » morceaux dont il étoit l'auteur. Voilà ce qu'un écri- » vain plus verſé dans les connoiſſances de l'art eût » penſé ».

Dans pluſieurs éditions de Pline, le nombre des ouvrages de Lyſippe eſt réduit à ſix cent dix. M. Falconet trouve que cela paſſe encore les bornes de la vraiſemblance.

J'oſerai ne pas partager ici le ſentiment du ſavant antiquaire & de l'habile ſtatuaire. Après la mort de Lyſippe, on ſut le nombre de ſes ouvrages quand ſon héritier ouvrit ſon tréſor; car il avoit coutume de mettre à part une pièce d'or ſur le prix qu'il recevoit de chaque figure. Cette circonſtance que Pline rapporte prouve que ce n'eſt point ici un de ces endroits qu'il a écrits négligemment. Il faut obſerver que Lyſippe ne faiſoit que des ſtatues en bronze; c'eſt-à-dire qu'il ne faiſoit que des modèles, & que ces modèles faits, il ne lui reſtoit plus qu'un travail d'inſpection ſur les

mouleurs, les fondeurs & les ciſeleurs. Un artiſte qui ne fait que modeler, expédie bien plus d'ouvrages que celui qui exécute en marbre les modèles qu'il a faits. C'eſt ce qui eſt échappé à M. Falconet dont tous les ouvrages ſont en marbre ou en pierre, excepté ſon beau monument de Saint-Pétersboug.

Je ſais que les modèles des grands ouvrages de Lyſippe, tels que ſon Jupiter Coloſſal, ſes ſtatues d'Alexandre, celles des vingt-un cavaliers qui périrent au paſſage du Granique, & tant d'autres, dûrent lui coûter beaucoup de temps; je ſais qu'il dût employer encore bien du temps aux réparations des cires, & à l'inſpection des travaux qui ſe faiſoient ſous ſes ordres. Mais pendant qu'on mouloit, qu'on préparoit des fourneaux, qu'on réparoit les défectuoſités des fontes, il lui reſtoit du loiſir, & il l'employoit à de petits ouvrages, tels que ſon Hercule d'un pied de proportion. Or un artiſte qui avoit une grande habitude du travail, ne devoit pas mettre beaucoup de temps à faire des modèles d'un à deux pieds, qu'il regardoit comme des objets de récréation, mais que ceux qui les acquéroient regardoient comme des chefs-d'œuvre. On ſait qu'un élève de l'académie fait en trois jours de poſe, c'eſt-à-dire en ſix heures, un modèle d'une plus grande proportion que le petit Hercule de Lyſippe; pourquoi un artiſte conſommé ſeroit-il moins expéditif? mais au lieu de ſix heures, donnons-lui deux ou trois jours, plus ou moins, ſuivant les circonſtances & le travail qu'exigeoient les différens morceaux: Nous voyons encore que Lyſippe put faire en ſa vie aſſez de petits modèles, pour qu'avec ſes grands ouvrages, le nombre en montât non ſeulement à ſix cent dix, mais même à quinze cent. On n'a

qu'à s'en tenir au premier nombre, & alors la ſuppoſition n'aura rien d'extraordinaire.

On peut tout au plus reprocher à Pline d'avoir dit que chacun de ces modèles de Lyſippe auroit ſuffi pour l'illuſtrer. Il eſt impoſſible qu'il n'échappe pas des ouvrages médiocres à un homme qui en fait un ſi grand nombre : mais, juſques dans ces ouvrages médiocres, on ſent encore la main du maître habile, & cela ſuffit pour qu'un amateur diſe, & qu'un écrivain répète, que chacun de ces morceaux auroit ſuffi à la gloire de l'artiſte.

On lit le nom de Lyſippe ſur le ſocle d'une ſtatue du palais Pitti à Florence. C'eſt vraiſemblablement, dit Winckelmann, une ſupercherie antique ; on ſait que les anciens ſe permettoient ces ſortes de menſonges. La ſtatue du palais Pitti eſt en marbre, & le ſilence des anciens peut nous faire légitimement douter que Lyſippe ait jamais travaillé le marbre. Pline ne le nomme que dans ſon 34e livre qu'il a conſacré aux artiſtes qui ont travaillé en bronze.

A propos de Lyſippe, ſtatuaire privilégié d'Alexandre, nous allons parler d'un ouvrage qui n'eſt pas de Lyſippe, ni même de ſon temps, mais qui repréſente un trait de la vie d'Alexandre ; ſon entretien avec Diogène. Si nous faiſons mention de ce morceau, c'eſt parce qu'il prouve que les modernes pêchent contre le coſtume, en repréſentant le philoſophe cynique dans un tonneau. Ce bas-relief nous le montre dans un de ces grands vaſes de terre que nous appellons des jarres. Sur cette jarre eſt un chien qui indique la ſecte du philoſophe.

(75) LYSISTRATE étoit frère de Lyſippe. Il imagina le premier de mouler les viſages des perſonnes dont il entreprenoit le portrait; il couloit enſuite de la cire dans ces moules, la retouchoit, & parvint par ce moyen à la plus parfaite reſſemblance. On cherchoit plus, avant lui, à faire de belles têtes, qu'à leur donner une reſſemblance exacte. Tel eſt du moins le ſens que je crois devoir donner au paſſage de Pline *qui* concerne cet artiſte, parce que ce ſens eſt le ſeul *raiſonnable*, le ſeul, comme l'obſerve M. Falconet, qui lui épargne une contradiction ridicule. On cite de lui le portrait de Mélanippe, femme alors célèbre par ſes talens.

(76) STHÉNIS, d'Olynthe, contemporain de Lyſippe, avoit fait une Cérès, un Jupiter, une Minerve qu'on voyoit à Rome dans le temple de la Concorde. Il avoit auſſi repréſenté des femmes en larmes, des hommes en acte d'adoration, ou faiſant des ſacrifices. On ſait auſſi qu'il avoit fait pour la ville de Sinope la ſtatue d'Autolycus, qui en paſſoit pour le fondateur. Lucullus, ayant pris cette ville, emporta ce morceau qui lui ſembla précieux. Il avoit fait auſſi la ſtatue de Pyrrhalus, dont la mémoire étoit révérée des habitans de l'Arcadie & de ceux de l'Elide, parce que, choiſi par eux pour arbitre, il avoit terminé leur différent ſur les limites réciproques de leur pays.

(77) SOSTRATE de Chio, contemporain de Lyſippe, n'eſt cité ici que parce qu'il étoit, ſuivant Pline, neveu de Pythagore de Rhegium. L'âge connu du neveu peut conduire à établir par approximation celui de

l'oncle. D'ailleurs tout ce qu'on ſait de Soſtrate, c'eſt qu'il avoit fait avec Hecatodore une ſtatue d'airain de Minerve conſacrée dans la ville d'Aliphère.

(78) APOLLODORE, trop ami de l'extrême exactitude & de la plus grande correction, ſe jugeoit lui-même avec la ſévérité d'un ennemi. Ne pouvant parvenir à exprimer l'idée de perfection qu'il avoit conçue, il briſoit des ouvrages parfaits, & ſes emportemens contre ſes propres productions le firent ſurnommer l'inſenſé. Il paroît qu'il ne travailloit pas le marbre, & qu'il ne faiſoit que des modèles deſtinés à être fondus en bronze.

(79) SILANION d'Athènes avoit fait le portrait du ſtatuaire dont nous venons de parler. Il exprima ſur le bronze les emportemens ordinaires de cet artiſte, & Pline dit que ce morceau repréſentoit moins un homme que la colère elle-même. On célébroit l'Achille de Silanion ; il paroît que ſon inſpecteur des jeux exerçant des athletes étoit auſſi un morceau remarquable. On en peut dire autant de ſa Sapho, puiſqu'il eſt très-probable que c'étoit cette ſtatue qui avoit été enlevée par Verrès; il avoit fait auſſi celle de Corinne. Sa Jocaſte mourante devoit être un beau morceau d'expreſſion. Les Athéniens donnoient à Silanion le même rang entre les ſtatuaires qu'à Parrhaſius entre les peintres; c'eſt dire aſſez qu'ils le regardoient comme un artiſte du premier rang.

Il ne travailloit qu'en bronze, & le nombre des artiſtes en ce genre étoit conſidérable. Cependant il n'eſt venu juſqu'à nous qu'un très-petit nombre de leurs

ouvrages, quoiqu'ils fuſſent bien plus capables que ceux en marbre de braver les outrages du temps : mais le bronze excite la cupidité; on a détruit des chefs-d'œuvre pour en faire de vile monnoie; & l'on ne peut en détruiſant le marbre, en tirer que de la chaux.

(80) EUTHYCRATE, fils de Lyſippe, imita plutôt l'aſſiduité que l'élégance de ſon père. Il aima mieux en impoſer par un ſtyle auſtère que ſe faire des partiſans par un ſtyle agréable. On diſtinguoit entre ſes ouvrages un Hercule, à Delphes, le chaſſeur Theſpis, les Muſes révérées à Theſpies, la ſtatue de Trophonius, pluſieurs figures de Médée ſur des quadriges, un cheval muſelé, des chiens de chaſſe; la ſtatue de Mnéſarchis, femme éphéſienne, celle de la courtiſane Anyta qu'il fit en ſociété avec Cephiſodote, enfin celle d'une fille nommée Panteuchis, enceinte des ſuites d'un viol. Apparamment que l'outrage qu'elle avoit reçu lui avoit donné de la célébrité.

(81) EUTHYCHIDE de Sicyone étoit élève de Lyſippe. Il avoit fait la ſtatue de l'Eurotas, & Pline dit que cette figure étoit plus coulante que les eaux mêmes du fleuve. On louoit auſſi un Bacchus de cet artiſte qui faiſoit partie des monumens raſſemblés par Aſinius Pollion. On n'eſtimoit pas moins ſa figure de la Fortune. Une épigramme de l'Anthologie nous apprend qu'il avoit fait un dieu des jardins. Les éloges des poëtes ne ſont pas toujours un témoignage aſſuré du mérite d'un ouvrage; mais ils en conſtatent ordinairement la célébrité. Entre les ouvrages d'Eutychide, ont remarquoit une ſtatue de Démoſthène.

(82) DAHIPPE ou LAHIPPE; on auroit perdu le ſouvenir de tous ſes ouvrages, ſi Pline ne nous apprenoit pas qu'il avoit fait un homme qui ſe frottoit à la ſortie du bain, ou, ſuivant la correction de Brotier, ſavant éditeur de Pline, un homme tombant en défaillance. Il étoit élève de Lyſippe.

(83) BEDAS de Byzance étoit auſſi élève de Lyſippe; Pline dit qu'il avoit fait un homme en adoration. Cet artiſte, ainſi que Dahippe, ne manquoit pas de talent; mais dit Vitruve, il ne s'eſt pas fait de réputation, parce que la fortune lui a manqué.

(84) CEPHISSODOTE; il y eut un artiſte de ce nom, contemporain de Lyſippe, & qui travailla conjointement avec Euthycrate, fils de ce célèbre ſtatuaire. Voyez *Cephiſſodote*, ſous le chiffre 61.

(85) PYROMAQUE. Il y eut deux ſtatuaires de ce nom. L'un, contemporain des élèves de Lyſippe, qui fit un quadrige monté par Alcibiade; l'autre, poſtérieur, qui travailla à repréſenter les combats d'Attale & d'Eumène contre les Gaulois.

(86) CHARÈS de Linde, élève de Lyſippe, fut célèbre pour avoir fait le coloſſe de Rhodes, repréſentant le ſoleil. » Cet figure, dit Pline, (traduction de M. » Falconet) avoit ſoixante-dix coudées de hauteur; » elle fut renverſée trente-ſix ans après par un trem» blement de terre; mais toute abbattue qu'elle eſt, » on ne ſauroit s'empêcher de l'admirer. Il y a peu » d'hommes qui puiſſent embraſſer ſon pouce; ſes doigts

» ſont plus grands que la plupart des ſtatues; le vuide » de ſes membres rompus reſſemble à l'ouverture de » vaſtes cavernes. On voit au dedans des pierres d'une » groſſeur extrême, dont le poids l'affermiſſoit ſur ſa » baſe. On dit qu'elle fut achevée en douze ans, » & qu'elle coûta trois cent talens, (1,620,000 liv. » de notre monnoie) que produiſirent les machines de » guerre laiſſées par le Roi Démétrius, ennuyé de la » longueur du ſiège ». Un oracle empêcha les Rhodiens de rétablir cette ſtatue. Les fragmens de ce coloſſe reſtèrent négligés juſqu'au règne de Conſtant, petit fils d'Héraclius. Alors un Juif les acheta, & ils produiſirent la charge de neuf cent chameaux.

Les Rhodiens aimoient les coloſſes, ils en avoient cent dans leur ville; mais tous étoient plus petits que le fameux coloſſe du ſoleil.

(87) TISICRATE de Sicyone fut élève d'Eutycrate, lui-même élève & fils de Lyſippe; mais il tenoit bien plus de la manière du père que de celle du fils, & l'on pouvoit à peine diſcerner pluſieurs de ſes ouvrages de ceux de ce grand maître: tels étoient ſon vieillard Thébain, ſon Roi Démétrius; ſa ſtatue de Peuceſte qui avoit ſauvé la vie à Alexandre.

(88) PISTON, élève de Tiſicrate, n'eſt connu que pour avoir fait un Mars & un Mercure, ouvrages ſans doute eſtimés, puiſqu'ils furent apportés à Rome & placés dans le temple de la Concorde.

(89) CANTHARUS de Sicyone, élève d'Euthychides, étoit de ces artiſtes qui poſſèdent à un dégré eſtimable

les différentes parties de leur art, ſans en porter aucune à ce dégré qui donne de la célébrité : ils tiennent pendant leur vie, un rang honorable entre les artiſtes; ils ſont même quelquefois oppoſés par leurs contemporains à des hommes qui leur ſont bien ſupérieurs; mais la poſtérité oublie bientôt leurs noms, ou ne ſe les rappelle qu'avec indifférence. On pourroit dire qu'ils ſont plutôt deſtinés à ſoutenir la continuité des écoles, & à en remplir les lacunes, qu'à faire la gloire de l'art. On voyoit de Cantharus, à Olympie, la ſtatue d'un certain Alexinicus d'Élide, qui, dans les combats des enfans, avoit remporté le prix de la paleſtre.

(90) AGESANDER, l'un des auteurs du fameux grouppe du Laocoon, & même, vraiſemblablement, le principal auteur de ce chef-d'œuvre, puiſqu'il eſt nommé avant POLYDORE & ATHÉNODORE qui ont concouru avec lui à produire ce bel ouvrage. On ſait que ces artiſtes étoient de Rhodes; mais ce n'eſt que par conjecture que quelques ſavans les rangent entre les artiſtes qui ont vécu dans le beau ſiècle d'Alexandre. Ces ſavans ne peuvent ſe perſuader que d'autres ſiècles, moins célèbres dans l'hiſtoire de l'art, aient vu naître des artiſtes capables d'une telle production.

Cependant Mengs loin de ſoutenir que ce grouppe appartienne au ſiècle brillant d'Alexandre, n'oſe même aſſurer que ce ſoit celui dont Pline a parlé. Le grouppe que Pline avoit ſous les yeux étoit, ou lui paroiſſoit être, d'un ſeul bloc; celui que nous poſſédons eſt de pluſieurs morceaux. Et d'ailleurs, ajoute-t-il, quand ce ſeroit le même dont Pline a fait l'éloge, ſait-on s'il

n'a pas été fait ſous le règne de Titus, & ſi ce n'eſt pas pour cette raiſon qu'il en parle avec tant d'admiration, & en même temps avec ſi peu de connoiſſance, puiſqu'après avoir dit que c'eſt un ouvrage auquel on ne peut rien préférer en peinture & en ſculpture, il ſe contente de célébrer les nœuds que forment les ſerpens ?

Il eſt cependant bien difficile de douter que le grouppe du Laocoon, dont Pline a parlé, & qui étoit dans le palais de Titus, ne fût le même qu'on voit aujourd'hui à Rome, & qui a été trouvé dans un ſallon qui faiſoit partie des thermes de Titus. Cette découverte s'eſt faite ſous le pontificat de Jules II.

Le bras droit n'eſt qu'en terre cuite, dit Winckelmann, & c'eſt le Bernin qui l'a reſtauré. Michel-Ange avoit été chargé de cette reſtauration, & avoit déja dégroſſi ce bras en marbre. Le mouvement qu'il lui avoit donné étoit tourmenté & ne pouvoit être celui de l'original. On voit aujourd'hui ce bras aux pieds de la figure. Il eſt entortillé de deux ſerpens, & devoit ſe recourber par-deſſus la tête.

(91) Glycon, ſi le mérite du Laocoon ſuffiſoit pour en faire placer les auteurs dans le beau ſiècle d'Alexandre, il faudroit auſſi ranger entre les artiſtes du même ſiècle, Glycon que l'on ſuppoſe l'auteur du célèbre Hercule Farneſe. Il faudroit auſſi regarder comme des ouvrages de cet âge l'Apollon du Belvedère, & la Vénus de Médicis. Toutes ces conjectures portent ſur de trop foibles appuis pour que l'on doive s'y arrêter.

(92) Xenophile : nous plaçons ici cet artiſte ſans

avoir aucune indication fixe ſur ſon âge. Il avoit fait à Argos la plus belle ſtatue d'Eſculape que l'on connût du temps de Pauſanias. Le Dieu étoit aſſis; près de lui étoit Hygié debout.

(93) STRATON, n'eſt connu que pour avoir travaillé avec Xénophile à l'Eſculape dont nous venons de parler. Ce fut ſans doute pour rendre hommage au mérite de ces deux artiſtes, que l'on plaça leurs ſtatues près de celle du dieu.

(94) APOLLONIUS & TAURISCUS, frères, firent enſemble le grouppe d'Amphion & Zethus : ils taillerent dans un ſeul bloc de marbre, les figures de ces deux héros, celle de Dircé & le taureau. Cet ouvrage remarquable fut apporté de Rhodes à Rome, & placé entre les monumens d'Aſinius Pollion. Winckelmann croit que les auteurs de ce grouppe ſont de la fin du quatrième ſiècle avant notre ère. C'eſt une de ces opinions qu'on ne ſauroit appuyer ni combattre que par des conjectures fort vagues. Il eſt vraiſemblable que nous poſſédons encore ce fameux grouppe, mais dans un triſte état de dégradation; c'eſt ce qu'on appelle le taureau Farneſe. Il repréſente Amphion & Zéthus au moment où ils vont attacher par les cheveux, aux cornes d'un taureau indompté, Dircé leur marâtre qui avoit fait périr leur mère Antiope. Des antiquaires ont cru que ce monument étoit un ouvrage Romain; ils le trouvoient trop peu digne d'un artiſte grec : mais, obſerve Winckelmann, ils ont confondu le travail antique avec les reſtaurations modernes qui ſont en grand nombre. Elles ont été faites par un certain

Battiſta Bianchi, Milanais, qui, ſans aucune connoiſſance de l'antique, a ſuivi le ſtyle de ſon temps. A la figure de Dircé attachée au taureau, il a reſtauré la tête & le ſein juſqu'au nombril, ainſi que les deux bras. Il a auſſi réparé la tête & les bras d'Antiope. Aux ſtatues d'Amphion & de Zéthus, il n'y a d'antique que le torſe & une ſeule jambe; les jambes du taureau & le torſe ſont modernes. La partie antique de la figure d'Antiope, & la figure aſſiſe d'un jeune homme ſaiſi de frayeur à la vue du châtiment de Dircé, juſtifient les éloges que Pline a donnés aux auteurs de ce groupe. La tête du jeune homme eſt dans le même ſtyle que les enfans du Laocoon. On remarque une grande fineſſe dans le mouvement d'outil qui a produit les acceſſoires, ſur-tout la corbeille qui eſt du travail le plus fini :

C'eſt vers le même temps que les Athéniens, en une ſeule année, érigèrent trois cent ſoixante ſtatues de bronze à Démétrius de Phalère. Nous connoiſſons le nombre de ces ſtatues, nous n'en connoiſſons pas le mérite. Ce fait hiſtorique prouve ſeulement que les Athéniens avoient un grand nombre d'artiſtes & que ces artiſtes étoient fort expéditifs. Peu de temps après, la même république décerna des ſtatues d'or à Démétrius Poliorcète; autre fait qui prouve qu'elle étoit encore en état de faire de très-grandes dépenſes, mais non qu'elle renfermât encore d'habiles artiſtes dans ſon ſein.

(95) DAMOPHON de Meſſene. Les ouvrages de ſculpture faits en or & en ivoire avoient un grand inconvenient. La chaleur, l'humidité, la ſéchereſſe faiſoient travailler

travailler l'ivoire qui se décolloit. On prenoit des précautions pour éviter cet accident. A Olympie, où l'on craignoit plus l'humidité que la sécheresse, on employoit l'huile pour conserver la fameuse statue de Jupiter. A Athènes, la statue de Minerve, placée sur la sommité rocailleuse de la citadelle, ne craignoit que la sécheresse, &, pour la prévenir, on se servoit de l'eau que l'on faisoit tomber en forme de rosée. A Épidaure, on avoit pris une autre précaution pour conserver la statue d'Esculape; elle étoit placée au dessus d'un puits qui étoit caché par la base. Cependant on ne pouvoit remédier entièrement au défaut de solidité naturelle à cette sorte de travail. Le Jupiter Olympien, déja fort endommagé, menaçoit d'une entière destruction : Damophon entreprit de le restaurer, il réussit, & ce succès lui mérita de grands honneurs. Il fit pour les Messéniens la statue de Diane Laphria, celle de la Mère des Dieux en marbre de Paros, & toutes celles qui décoroient à Messene le temple d'Esculape. A Égium, ville de l'Élide, dans un vieux temple, on voyoit de lui la statue d'Ilitye (la Déesse des accouchemens;) un voile léger la couvroit jusqu'au bout des pieds: elle étendoit une main, & tenoit de l'autre un flambeau. La tête, les pieds & les mains étoient de marbre pentélique, & le reste de bois. Non loin de ce temple, dans une enceinte consacrée à Esculape, le même artiste avoit fait la statue du Dieu & celle d'Hygié. Il avoit fait aussi à Mégalopolis un Mercure & une Vénus en bois. C'étoit encore du même statuaire, qu'à quelques stades d'Acacesium, dans le temple de Proserpine surnommée *Despœna*, (la Maîtresse) étoit la statue de cette divinité & celle de Cérès, taillées dans un seul bloc de

marbre, avec le trône ſur lequel elles étoient aſſiſes. Cérès tenoit de la main droite un ſ ambeau, & poſoit la gauche ſur Proſerpine. Celle-ci avoit un ſceptre, & appuyoit ſa main droite ſur la corbeille myſtérieuſe qu'elle tenoit ſur ſes genoux. D'un côté du trône, & près de Cérès, étoit Diane qui, ſuivant les Egyptiens, étoit fille de Cérès & non de Latone : elle étoit couverte d'une peau de cerf, & avoit ſur les épaules un carquois. D'une main, elle tenoit une lampe, & de l'autre deux dragons : à ſes pieds étoit un chien. De l'autre côté du trône, près de Proſerpine, étoit Anytus, couvert d'une forte armure : les prêtres diſoient que cet Anytus étoit du nombre des Tirans, & qu'il avoit été le nourricier de la déeſſe. Pauſanias dit que Damophon étoit le ſeul ſtatuaire Meſſénien digne de quelque attention.

Nous ne ſavons pas en quel temps il vécut. Si nous l'avons placé vers la fin du quatrième ſiècle avant notre ère, c'eſt que nous avons ſuppoſé qu'il avoit dû s'écouler un temps aſſez long avant que le Jupiter Olympien eût beſoin de réparation. Nous nous rendrions cependant volontiers à l'opinion de ceux qui croiroient devoir le rapporter à une époque un peu plus reculée.

(96) HÉLIODORE peut être placé dans le même ſiècle par conjecture. Pline eſt le ſeul écrivain qui l'ait nommé; mais il nous apprend que cet artiſte avoit fait un grouppe qui paſſoit pour le ſecond en beauté de tous ceux qu'on connoiſſoit. Il repréſentoit Pan & Olympus diſputant le prix de la flute.

(97) PASITELE appartient au troiſième ſiècle avant notre ère. Né dans la grande Grèce, à l'extrêmité de l'Italie, il reçut le droit de citoyen Romain, lorſque ce droit fut donné aux habitans des villes de cette contrée. Il avoit fait un Jupiter d'ivoire qu'on voyoit dans le palais de Métellus. Pline ajoute que cet artiſte avoit fait beaucoup d'autres ouvrages, mais dans la foule des ſtatues que Rome renfermoit, on ne ſavoit plus quelles étoient celles qui étoient de ſa main. C'eſt donc ſur la foi de Varron que nous croirons que ſes talens étoient dignes d'éloges. Il paroît qu'il s'étudioit à repréſenter des animaux. Pline raconte que ce ſculpteur étant un jour fortement appliqué, ſur le port, à deſſiner ou à modeler un lion qu'on venoit d'apporter d'Afrique, une panthère s'échappa de ſa loge, & mit ſes jours en danger. Il avoit écrit cinq livres ſur les chefs-d'œuvre qui ſe trouvoient dans le monde entier.

Pline ne croit pas que ce Paſitèle ſoit le même qui eut pour élève un Colotès de Paros, auteur d'une table d'or & d'ivoire ſur laquelle les vainqueurs aux jeux olympiques dépoſoient leurs couronnes.

Depuis la fin du quatrième ſiècle avant notre ère, les arts languirent ſans honneur dans la Grèce ſubjuguée. Peut-être quelques uns des artiſtes dont nous liſons les noms dans Pline & dans Pauſanias, ſans apprendre le temps où ils ont vécu, appartiennent-ils aux ſiècles poſtérieurs : mais nous n'avons aucun moyen de les rapporter à des époques même conjecturales. La magnificence des Ptolémées attira les arts à Alexandrie ; on ſait qu'ils y jettèrent quelqu'éclat, mais on manque de matériaux pour tracer l'hiſtoire des artiſtes Alexandrins & de leurs ouvrages. (L.)

TABLE

ALPHABÉTIQUE

DES SCULPTEURS GRECS,

Les chiffres rappellent à des chiffres correſpondans placés en tête des mêmes noms dans l'article précédent.

Agélades (27).
Agéſander (90).
Agoracrite (45).
Alcamène (44).
Alypus (72).
Anaxagoras (55).
Angélion (11).
Apelles (41).
Apollodore (78).
Apollonius, (94.)
Ariſtonus, (54.)
Athenis, (16.)
Athenodore, (56.)
Bathyclès, (18.).
Bédas, (83.)
Bryaxis, (68.)
Bupale, (16).
Calamis, (24.)
Callimaque, (19.)
Callitèle, (32.)

Callon d'Egine, (21.)
Callon d'Elis, (49.)
Calos, (70.)
Canachus, (22.)
Cantharus, (89.)
Céphiſſodote *l'ancien*, (61.)
Céphiſſodote *le jeune*, (84.)
Charès, (86.)
Colotès, (46.)
Ctéſilas ou Ctéſilaüs, (57.)
Dahippe, (82.)
Dameas, (25.)
Damophon, (95.)
Dédale d'Athènes, (1).
Dédale de Sicyone, (9.)
Dibutade, (6.)
Dinomène, (59.)
Dionyſius, (34.)
Dipœnus, (10.)
Dontas, (14.)
Doryclidas, (13.)
Eladas, (38.)
Epeus, (3.)
Euchir, (7.)
Euphranor, (64.)
Euthychide, (81.)
Euthycrate, (80.)
Glaucus, (35.)
Glycon, (91.)
Hégias, (31.)
Héliodore, (96.)
Hypatodore, (62.)

Iphicrate, (26.)
Laphaës, (20.)
Léarque, (12.)
Léocharès, (65.)
Lyſippe, (74.)
Lyſiſtrate, (75.)
Malas, (8.)
Médon, (13.)
Ménechme, (23.)
Méneſtrate, (51.)
Myron, (28.)
Myrmécide, (43.)
Naucydes, (58.)
Nicodame, (36.)
Onatas, (30.)
Pamphile, (63.)
Paſitèle, (97.)
Périllus, (17.)
Phidias, (39.)
Phragmon, (48.)
Piſton, (88.)
Polyclès, (67.)
Polyclète de Sicyone, (29.)
Polyclète d'Argos, (47.)
Praxitèle, (60.)
Pyromaque, (85.)
Pythagore, (52.)
Rhœcus, (4.)
Scopas, (69.)
Scyllis, (10.)
Silanion, (79.)
Simon, (33.)

Smilis, (2.)
Socrate de Thèbes, (37.)
Socrate le Philoſophe, (50.)
Soſtrate, (77.)
Sthénis, (76.)
Stipax, (42.)
Straton, (93.)
Tauriſcus, (94.)
Tectéus, (11.)
Téléclès, (5.)
Téléphane, (71.)
Théoclès, (15.)
Théocoſmus, (40.)
Théodore, (5.)
Timothée, (66.)
Tiſander, (73.)
Tiſicrate, (87.)
Thraſymède, (53.)
Xénophile, (92.)

Sculpture chez les Romains.

Il ne faut qu'avoir lu les premieres pages de Salluſte & de Denys d'Halycarnaſſe, pour ſavoir combien l'origine de Rome eſt incertaine, & pour ſoupçonner que cette origine remonte à des ſiècles plus reculés que ceux où la place le plus grand nombre des Hiſtoriens. Ce ſoupçon ſe change preſque en certitude, quand on apprend que dans le temps auquel on a coutume de rapporter ſa fondation, cette ville

avoit déjà des ſculpteurs. Ce n'eſt pas dans une bourgade naiſſante, compoſée de miſérables chaumieres, & peuplée d'un amas de brigands, qu'on voit naître des artiſtes, ou qu'on appelle des artiſtes étrangers. Une certaine opulence doit toujours précéder l'entrée des arts dans un état.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, dans le marché aux bœufs, un Hercule qu'on nommoit triomphal & qui paſſoit pour avoir été conſacré par Evandre. Evandre avoit amené en Italie une colonie d'Arcadiens 60 ans avant la priſe de Troie, 1269 ans avant notre ere. Si l'on admettoit cette tradition, l'art auroit été plus ancien en Italie que le voyage qu'y fit le premier Dédale : mais en la regardant même comme fabuleuſe, elle fait préſumer du moins que la ſtatuaire y avoit pris naiſſance dans une haute antiquité.

Romulus, & tous les Rois ſes ſucceſſeurs, avoient eu des ſtatues, & l'on croyoit qu'ils ſe les étoient érigées eux-mêmes. Cette opinion fait remonter l'exercice de l'art à Rome juſqu'avant l'an 716 avant notre ere, qui eſt l'époque à laquelle on place la mort de Romulus. Mais ſi les artiſtes étoient dès lors capables de faire en bronze des ſtatues-portraits, il falloit que, depuis pluſieurs ſiecles, la ſculpture fût connue dans l'Italie. Il falloit que l'art de jetter en bronze les ſtatues y eût été inventé au moins à-peu-près vers le même temps où il fut trouvé en Grece par Rhécus.

La ſtatue de Janus à deux faces paſſoit pour avoir été dédiée par Numa, qui mourut 672 ans avant notre ere.

Du temps de Tarquin l'ancien, dont le règne finit l'an 578 avant l'ere vulgaire, furent poſées les ſtatue

de deux ſibylles & celle de l'Augure Attus Navius. C'eſt à-peu-près à la même époque que fleurirent à Sicyone les deux frères Dipœnus & Scyllis nés en Crète.

Horatius Coclès obtint les honneurs d'une ſtatue, pour avoir arrêté ſeul les ennemis ſur le pont ſublicien, l'an 507 avant notre ère. La même année, une ſtatue équeſtre fut érigée à Clélie qui s'étoit ſauvée avec les autres ôtages donnés à Porſenna. A cette époque, Bupale & Athénis ſon frère, Périllus, Bathyclès, & peut-être Callimaque s'étoient déja fait un nom dans la Grèce.

Spurius Caſſius qui fut tué par ſon père 487 ans avant notre ère, ſur le ſoupçon qu'il aſpiroit à la royauté, s'étoit fait ériger lui-même une ſtatue de bronze. Du produit de la confiſcation de ſes biens, fut conſacrée une ſtatue, auſſi de bronze, à Cérès. Les Romains, ainſi que les Grecs, accéléroient ſur le bronze la belle teinte que lui donne la vétuſté, en le frottant d'un enduit de bitume; uſage bien préférable au luxe barbare de la dorure, qui cache toujours plus ou moins les fineſſes de l'art.

Hermodore d'Épheſe, qui interprétoit les loix que publioient les Décemvirs, fut récompenſé par les honneurs d'une ſtatue l'an 451 ou 450 avant notre ère. On conſerva par des ſtatues la mémoire des Ambaſſadeurs Tullus Cloelius, Lucius, Roſſius, Spurius Nautius, Caïus Fulcinius qui furent tués par les Fidénates, dans leur légation, vers 438 ans avant l'ère vulgaire. La ſculpture, exercée par Phidias, jettoit alors dans la Grèce le plus grand éclat.

Des ſtatues furent élevées à Pythagore & à Alcibiade dans la place des comices de Rome, pendant la

guerre contre le Samnites qui commença l'an avant notre ère 343 & dura 60 ans. Une ſtatue fut élevée à Hercule l'an 305, en reconnoiſſance de deux victoires remportées ſur les Samnites. C'étoit alors que, dans la Grèce, Lyſippe joignoit la grace de la compoſition & les charmes d'une belle exécution, au caractère de grandeur & de fierté que l'art avoit reçu de Phidias.

P. Junius & Titus Coruncanus furent tués par ordre de Teuta ou plutôt Teuca, Reine des Illyriens, l'an 230 avant notre ère : ils eurent après leur mort les honneurs d'une ſtatue.

Quand les Romains, l'an 146 avant notre ère, eurent pris la riche Corinthe, & rempli leur capitale des ſtatues qu'ils avoient enlevées de cette ville ; quand, l'année ſuivante, ils eurent ſoumis la Grèce, & l'eurent changée en province romaine ſous le nom d'Achaïe, ils purent faire exercer les arts par des Grecs, &, dès cette époque nous avons lieu de douter ſi les ſtatues qu'ils firent élever n'étoient pas des ouvrages des vaincus. Nous devons donc terminer ici l'hiſtoire de la ſtatuaire chez les Romains. Si Cornélie, mère des Gracques, dont le plus jeune fut tué l'an 121 avant notre ère, eut les honneurs d'une ſtatue, ſi l'on éleva à Marius, qui fut Conſul pour la ſeptième fois 86 ans avant l'ère vulgaire, autant de ſtatues qu'il y avoit de rues dans Rome, nous avons lieu de ſoupçonner que tous ces ouvrages de l'art, faits par des Grecs, étoient étrangers à l'induſtrie Italique.

Pline marque ſon étonnement de ce que l'origine des ſtatues de bronze remontoit en Italie à la plus haute antiquité, & de ce que l'on ſe contenta long-temps de conſacrer aux dieux des ſtatues de bois ou d'argile,

tandis qu'on employoit à la gloire des hommes une induſtrie plus ſomptueuſe. Mais je vois auſſi que, chez les Grecs, on conſacra long-temps aux dieux des ſtatues de bois; je vois qu'en certains endroits, en certains temples, cet uſage continua lors même que les ſtatues de bronze ou de marbre furent devenues communes, & je ſuis porté à croire que cet uſage avoit quelque choſe de religieux. Comme on conſacroit aux prières certaines paroles anciennes ou étrangères, dont on ne comprenoit pas le ſens, on conſerva auſſi très-long-temps, par reſpect pour les pratiques anciennes, la manière de repréſenter les dieux qu'avoit d'abord impoſée la néceſſité. (L.)

SCULPTURE. La *ſculpture* (1) après l'hiſtoire, eſt le dépôt le plus durable des vertus des hommes & de leurs foibleſſes. Si nous avons dans la ſtatue de Vénus l'objet d'un culte imbécille, & diſſolu, nous avons, dans celle de Marc-Aurèle, un monument célèbre des hommages rendus à un bienfaiteur de l'humanité.

Cet art en nous montrant les vices déifiés, rend encore plus frappantes les horreurs que nous tranſmet

(1) Cet article avoit été compoſé pour l'ancienne Encyclopédie. L'auteur en fit la lecture à l'Académie royale de Peinture & Sculpture, le 7 Juin de l'année 1760. M. de Jaucourt ſe contenta d'en inſérer un extrait dans l'ancienne Encyclopédie. Nous nous ſommes fait un devoir, en l'inſérant tout entier dans l'Encyclopédie méthodique, de le rendre à ſa première deſtination.

Etienne-Maurice Falconet, né à Paris dans le mois de Novembre 1716, vient de mourir dans la même ville, pendant qu'on imprimoit cet article, dont il eſt l'auteur, le 24 Janvier 1791. (*Note du Rédacteur.*)

l'hiſtoire; tandis que, d'un autre côté, les traits précieux qui nous reſtent de ces hommes rares, qui auroient dû vivre autant que leurs ſtatues, raniment en nous ce ſentiment d'une noble émulation qui porte l'ame aux vertus qui les ont préſervés de l'oubli. Céſar voit la ſtatue d'Alexandre; il tombe dans une profonde rêverie, laiſſe échapper des larmes & s'écrie : *Quel fut ton bonheur! à l'âge que j'ai, tu avois déja ſoumis une partie de la terre; & moi, je n'ai encore rien fait pour ma propre gloire.* Quelle gloire que la ſienne ! Il déchira ſa patrie.

Le but le plus digne de la *ſculpture*, en l'enviſageant du côté moral, eſt donc de perpétuer la mémoire des hommes illuſtres, & de donner des modèles de vertus d'autant plus efficaces, que ceux qui les pratiquoient ne peuvent plus être les objets de l'envie. Nous avons le portrait de Socrate, & nous le vénérons. Qui ſait ſi nous aurions le courage d'aimer Socrate vivant parmi nous?

La *ſculpture* a un autre objet, moins utile en apparence; c'eſt lorſqu'elle traite des ſujets de ſimple décoration ou d'agrément : mais alors elle n'en eſt pas moins propre à porter l'ame au bien ou au mal. Quelquefois elle n'excite que des ſenſations indifférentes. Un ſculpteur, ainſi qu'un écrivain, eſt donc louable ou répréhenſible, ſelon que les ſujets qu'il traite ſont honnêtes ou licentieux.

En ſe propoſant l'imitation des ſurfaces du corps humain, la *ſculpture* ne doit pas s'en tenir à une reſſemblance froide, & telle qu'auroit pu être l'homme avant le ſouffle vivifiant qui l'anima. Cette ſorte de vérité, quoique bien rendue, ne pourroit exciter par

ſon exactitude qu'une louange auſſi froide que la reſſemblance, & l'ame du ſpectateur n'en ſeroit point émue. C'eſt la nature vivante, animée, paſſionnée, que le ſculpteur doit exprimer ſur le marbre, le bronze, la pierre.

Tout ce qui eſt pour le ſculpteur un objet d'imitation, doit être pour lui un ſujet continuel d'étude. Cette étude éclairée par le génie, conduite par le goût & la raiſon, exécutée avec préciſion, encouragée par l'attention bienfaiſante des ſouverains, & par les conſeils & les éloges des grands artiſtes, produira des chefs-d'œuvre ſemblables à ces monumens précieux qui ont triomphé de la barbarie des ſiècles. Ainſi, les ſculpteurs qui ne s'en tiendront pas à un tribut de louanges d'ailleurs ſi légitimement dû à ces ouvrages ſublimes, mais qui les étudieront profondément, qui les prendront pour règle de leurs productions, acquerront cette ſupériorité que nous admirons dans les ſtatues grecques. S'il étoit permis d'en citer pour preuve les ouvrages de nos ſculpteurs vivans, il s'en trouveroit dans Paris, dans les jardins de Choiſi (1), & dans ceux de Sans-Souci (2).

Non ſeulement les belles ſtatues de l'antiquité ſeront notre aliment, mais encore toutes les productions du génie, quelles qu'elles ſoient. La lecture d'Homère, ce peintre ſublime, élévera l'ame de l'artiſte, lui imprimera ſi fortement l'image de la grandeur & de la

(1) Une ſtatue de l'Amour, par Bouchardon.

(2) Un Mercure & une Vénus, par M. Pigalle.

majeſté, que la plûpart des objets qui l'environnent lui paroîtront conſidérablement diminués.

Ce que le génie du ſculpteur peut créer de plus grand, de plus ſublime, de plus ſingulier, ne doit être que l'expreſſion des rapports poſſibles de la nature, de ſes effets, de ſes jeux, de ſes hazards : c'eſt-à-dire, que le beau, celui même qu'on appelle idéal, en *ſculpture*, comme en peinture, doit être un réſumé du beau réel de la nature. Il exiſte un beau eſſentiel, mais épars dans les différentes parties de l'univers. Sentir, aſſembler, rapprocher, choiſir, ſuppoſer même diverſes parties de ce beau, ſoit dans le caractère d'une figure, comme l'Apollon, ſoit dans l'ordonnance d'une compoſition, comme ces hardieſſes de Lanfranc, du Corrège, de Rubens & des autres grands compoſiteurs, c'eſt montrer dans l'art ce beau qu'on appelle idéal, mais qui a ſon principe dans la nature.

La *ſculpture* eſt ſur-tout ennemie de ces attitudes forcées que la nature déſavoue, & que quelques artiſtes ont employées ſans néceſſité, & ſeulement pour montrer qu'ils ſavoient ſe jouer du deſſin. Elle l'eſt également de ces draperies dont toute la richeſſe eſt dans les ornemens ſuperflus d'un bizarre arrangement de plis. Enfin, elle eſt ennemie des contraſtes trop recherchés dans la compoſition, ainſi que dans la *diſtribution* affectée des ombres & des lumières. En vain prétendroit-on que c'eſt la *machine* : au fond ce n'eſt que du déſordre, & une ſuite certaine de l'embarras du ſculpteur & du peu d'action de ſon ſujet ſur ſon ame. Plus les efforts que l'on fait pour nous émouvoir ſont à découvert, moins nous ſommes émus. D'où il faut conclure, que moins l'artiſte emploie de moyens

à produire un effet, plus il a de mérite à le produire, & plus le ſpectateur ſe livre volontiers à l'impreſſion qu'on a voulu faire ſur lui. C'eſt par la ſimplicité de ces moyens que les chefs-d'œuvre de la Grèce ont été créés, comme pour ſervir éternellement de modèles aux artiſtes.

La *ſculpture* embraſſe moins d'objets que la peinture; mais ceux qu'elle ſe propoſe, & qui ſont communs aux deux arts, ſont des plus difficiles à repréſenter; ſavoir, l'expreſſion, la ſcience des contours, l'art difficile de draper & de diſtinguer les différentes eſpèces d'étoffes.

La *ſculpture* a des difficultés qui lui ſont particulières. 1°. Un ſculpteur n'eſt diſpenſé d'aucune partie de ſon étude à la faveur des ombres, des fuyans, des tournans & des raccourcis. 2°. S'il a bien compoſé & bien rendu une vue de ſon ouvrage, il n'a ſatisfait qu'à une partie de ſon opération; puiſque cet ouvrage a autant de points de vue qu'il y a de points dans l'eſpace qui l'environne (1).

(1) Cette vérité ſimple fut pouſſée loin par quelques artiſtes; elle occaſionna même un ſophiſme en peinture aſſez ridicule. Des ſculpteurs prétendoient qu'une ſtatue ſeule, qui fait voir pluſieurs attitudes en tournant autour de l'ouvrage, prouve que la *ſculpture* ſurpaſſe la peinture. Que ces ſculpteurs-là raiſonnoient puiſſamment! *Giorgione* prétendoit lui, que la peinture l'emporte à cet égard ſur la *ſculpture*, puiſque ſans changer de place, & d'un ſeul coup-d'œil, on voit dans un tableau tous les aſpects & les différens mouvemens que peut faire un homme. Le *Giorgione* n'avoit juſques là que deux petits torts; celui de ne pas voir qu'il s'agiſſoit d'une ſeule figure, & celui d'oublier les bas-reliefs. Mais il alla plus loin; il prétendit que le peintre peut

3°. Un ſculpteur doit avoir l'imagination auſſi forte qu'un Peintre, je ne dis pas auſſi abondante Il lui faut de plus, une ténacité dans le génie qui

---

montrer à la fois, & d'une ſeule vue, les différens côtés d'une même & ſeule figure. Voici comment il s'y prit pour le prouver & pour convaincre ſes adverſaires.

« Il peignit un homme nud, vu par le dos ; devant lui, une » eau très-limpide préſentoit, par ſa réverbération, le devant » de la figure : une cuiraſſe polie montroit, d'une part, le côté » gauche; de l'autre, un miroir faiſoit voir le côté droit. » Très-belle imagination qui prouvoit en effet, que la peinture » a plus de moyens que la *ſculpture*, pour montrer dans une » ſeule vue, toutes celles du naturel. On applaudit, on loua » ſinguliérement cet ouvrage, à cauſe de ſon adreſſe ingénieuſe ». » (Vaſari, *Vita di Giorgione.*)

On ne nous dit pas ſi cet onvrage, avec ſon *adreſſe ingénieuſe*, fut regardé comme une bonne preuve. Je laiſſe au lecteur à juger juſqu'où la prévention peut mener le ſens commun, même chez les hommes qui doivent particuliérement connoître l'objet des queſtions qu'ils agitent. Je voudrois auſſi pouvoir excuſer l'hiſtorien de cette idée creuſe ; mais j'en ignore le moyen, puiſqu'il ne la déſapprouve pas, & que cette eau, ce miroir, cette cuiraſſe, ne l'avertiſſent point. Il ne me reſte que deux partis à prendre ; celui de jetter mes papiers au feu, ou celui de trembler pour mon propre compte, ſur la débilité de notre raiſon.

Mais pourtant je ne voudrois pas, comme M. Laugier, avancer que » la perfection du deſſin fait l'unique mérite de *la ſculpture* ; » que le ſculpteur a beau étudier la préciſion & l'élégance de » ſes contours, à peine peut-il jamais faire illuſion ſur la dureté » & la roideur des matières dont il eſt obligé de faire uſage ». (Voyez *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, p. 248.) Si j'avois raiſonné ainſi de la *ſculpture*, & qu'on me montrât un modèle brûlant d'expreſſion, & dont la matière, flexible ſous le pouce ou l'ébauchoir de l'artiſte, ne me donneroit aucune

le

le mette au-deſſus du dégoût que lui occaſionnent le méchaniſme, la fatigue & la lenteur de ſes opérations. Le génie ne s'acquiert point; il ſe développe, s'étend & ſe fortifie par l'exercice. Un ſculpteur exerce le ſien moins ſouvent qu'un Peintre : difficulté de plus, puiſque, dans un ouvrage de *ſculpture*, il doit y avoir du génie, comme dans un ouvrage de peinture.

4° Le ſculpteur étant privé du charme ſéduiſant de la couleur, quelle intelligence ne doit-il pas y avoir dans ſes moyens pour attirer l'attention ! Pour la fixer, quelle préciſion, quelle vérité, quel choix d'expreſſion ne doit-il pas mettre dans ſes ouvrages !

L'ouvrage du ſculpteur n'étant le plus ſouvent compoſé que d'une ſeule figure, dans laquelle il ne lui eſt pas poſſible de réunir les différentes cauſes qui produiſent l'intérêt dans un tableau, on doit exiger de lui non ſeulement l'intérêt qui réſulte du tout-enſemble, mais encore celui de chacune des parties de cet enſemble. La peinture, indépendamment de la variété des couleurs, intéreſſe par les différens grouppes, les attributs, les ornemens, les expreſſions de pluſieurs

---

idée de roideur ou de dureté; ſi on me plaçoit vis-à-vis du Laocoon ou de l'Apollon, & qu'on me demandât ſi mon ame n'eſt frappée d'aucune illuſion, ſi ces objets ſont de la *ſculpture* ou n'en ſont pas; j'aurois quelque honte d'avoir produit un tel jugement. C'eſt en effet celui d'une ame frôide, qui copie Philoſtrate, ou deux ou trois modernes qui ne s'entendent pas mieux que lui en *ſculpture*: car en copiant, on met néceſſairement du bon & du mauvais dans un livre, &, quand on a de l'eſprit, ou fait tout paſſer chez des lecteurs inattentifs, ou ignorans, ou vains, ou légers. (*Note de l'Auteur.*)

caractériſent; mais ſans l'appui de ces deux baſes, les productions de la *ſculpture* ſont inſipides. Que le génie les inſpire également, rien n'empêchera qu'elles ne ſoient dans la plus intime union, malgré les différences qu'il y a dans quelques-unes de leurs marches. Si ces arts ne ſont pas ſemblables en tout, il y a toujours la reſſemblance de famille (2).

Appuyons donc là-deſſus, c'eſt l'intérêt des arts. Appuyons-y encore, pour éclairer ceux qui en jugent ſans en connoître les principes, ce qui arrive ſouvent, même à des eſprits du premier ordre. Pour ne rien dire de nos littérateurs modernes, ſouvenons-nous que Plutarque en a méconnu les rapports quand il

---

(2) *Facies non omnibus una,*
Non diverſa tamen, qualem decet eſſe ſororum.
OVID. Met. *lib. II.*

Je n'avois pas encore lu Vaſari, quand j'écrivois ces Réflexions; & depuis, j'ai vu que, ſur le parallèle des deux arts, mon opinion eſt entiérement la ſienne : le lecteur peut en juger.

« Dico adunque, che la *ſcultura* e la pittura... non precedono » l'una all' altra, ſe non quanto la virtù e la forza di coloro » che le portano addoſſo, fà paſſare l'uno artefice innanzi all' » altro; non per differenza o grado di nobiltà che veramente ſi » trovi infra di loro. E ſebbene per la diverſità della eſſenza » loro, hanno molte agevolezze : non ſono elleno però nè » tanto, ne di maniera, ch' elle non vengano giuſtamente » contrapeſſate inſieme; e non ſi conoſca la paſſione, o la capa- » bietà, piu toſto che il judicio, di chi vuole che l' una avanzi » l' altra. La onde a ragione ſi può dire, che un' anima mede- » ſima regia due corpi : ed io per queſto concludo, che male » fanno coloro, che s' ingegnano di diſunirle, o di ſeparare » l' una dall' altra ». *Proemio dell' opera.* (*Note de l'Auteur.*)

a écrit : « On peut transporter à la danse ce que » Simonide a dit de la peinture, & dire que la danse » est une poésie muette, & la poésie une danse par- » lante ; car assurément la peinture ne se sert point » du secours de la poésie, ni la poésie de celui de » la peinture ; elles n'empruntent absolument rien » l'une de l'autre, tandis que l'orchestique & la » poétique ont une entière affinité & une intimité » parfaite (3) ».

Si c'est là ce que Plutarque a voulu dire, on peut demander quelle sorte de peinture il voyoit, ou quelles étoient ses connoissances dans l'art. Aucun tableau ne lui faisoit-il appercevoir le *picturibus atque poëtis*, & l'*ut pictura poësis erit* ? il y a quelque apparence qu'il ne sentoit pas que l'art de créer une scene sur la toile avec des personnages qu'il faut aussi créer avant de les représenter, tient bien autant, pour le moins, à la poétique, que l'art de dire à des hommes déja faits à cet exercice, *figurez de telle ou telle manière*. Il est visible que Plutarque a confondu l'attitude du modèle avec le génie, l'étude avec le talent du Peintre, qui a peu fait quand il a imaginé sa scene & placé ses modèles, s'il n'a le grand art de les bien rendre ; car aucun de ses personnages ne fait faire un pas ; il est lui-même, & lui seul, le maître, le décorateur & tous les figurans de son ballet.

Quoi qu'il en soit, il semble que l'honneur de la peinture ancienne & la raison demandent qu'on s'en rapporte plutôt au poëte Simonide qu'au littérateur, au

(3) Plutarch. Sympos. L. IX, Quæst. 15.

philoſophe Plutarque. C'eſt au reſte une diſcuſſion de ſentiment ſur laquelle je m'en rapporte à l'homme de gôut, au connoiſſeur & à l'artiſte. Ce n'eſt pas qu'au premier chapitre du traité, *comment il faut lire les poëtes*, Plutarque ne diſe: *la poéſie eſt un art d'imitation, & une ſcience correſpondante à la peinture*, & qu'il n'enſeigne au jeune homme qu'il veut inſtruire, cette règle du goût, qui eſt, dit-il, dans la bouche de tout le monde: *la poéſie éſt une peinture parlante, & peinture une poéſie muette.* D'où nous voyons juſqu'à quel point les hommes d'un très-grand mérite, ſont ſoumis à la contradiction & à l'erreur.

Si, par une erreur dont on voit heureuſement peu d'exemples, un Sculpteur alloit prendre pour de l'enthouſiaſme & du génie, cette fougue déraiſonnée qui emportoit *Borromini* & *Meyſſonier*; qu'il ſoit perſuadé que de pareils écarts, loin d'embellir les objets, les éloignent du vrai, & ne ſervent qu'à repréſenter les déſordres de l'imagination. Quoique ces deux Artiſtes ne fuſſent pas Sculpteurs, ils peuvent être cités comme des exemples dangereux, parce que le même eſprit qui conduit l'Architecte, conduit auſſi le Peintre & le Sculpteur. L'Artiſte, dont les moyens ſont ſimples, eſt à découvert; il s'expoſe à être jugé d'autant plus aiſément, qu'il n'emploie aucun *vain* preſtige pour échapper à l'examen, & ſouvent maſquer ainſi ſa nonvaleur. N'appellons donc point *beautés*, dans quelque ouvrage que ce ſoit, ce qui ne feroit qu'éblouir les yeux & tendroit à corrompre le goût. Ce goût, ſi vanté avec raiſon dans les productions de l'eſprit humain, me paroît en général le réſultat de ce qu'opere le bon ſens ſur nos idées: trop vives, il ſait les réduire,

leur donner un frein : trop languiſſantes, il ſait les animer. C'eſt à cet heureux tempérament, que la ſculpture, ainſi que tous les arts inventés pour plaire, doit ſes vraies beautés; les ſeules qui ſoient durables.

Comme la *ſculpture* comporte la plus rigide exactitude, un deſſin négligé y ſeroit moins ſupportable que dans la peinture. Ce n'eſt pas à dire que Raphaël & le Dominiquin n'ayent été de très-corrects & très-ſavans deſſinateurs, & que tous les grands Peintres ne regardent cette partie comme eſſentielle à l'Art : mais à la rigueur, un tableau où elle ne domineroit pas, pourroit intéreſſer encore par d'autres beautés. La preuve en eſt dans quelques femmes peintes par *Rubens*, qui, malgré le caractère flamand & peu correct, ſéduiront toujours par le charme du coloris. Exécutez-les en *ſculpture* ſur le même caractère de deſſin, le charme ſera conſidérablement diminué, s'il n'eſt entièrement détruit. L'eſſai ſeroit bien pire ſur quelques figures de *Rembrand*.

Pourquoi eſt-il encore moins permis au ſculpteur qu'au peintre, de négliger quelques-unes des parties de ſon art? Cela tient peut-être à trois conſidérations: au tems que l'artiſte donne à ſon ouvrage; nous ne pouvons ſupporter qu'un homme ait employé de longues années à faire une choſe commune : au prix de la matière employée; quelle comparaiſon d'un morceau de toile à un bloc de marbre! à la durée de l'ouvrage; tout ce qui eſt autour du marbre s'anéantit, mais le marbre reſte. Briſées même, ſes pieces portent encore aux ſiècles à venir de quoi louer ou blâmer.

Après avoir indiqué l'objet & le ſyſtême général de la *ſculpture*, on doit la conſidérer encore comme

ſoumiſe à des loix particulières, qui doivent être connue de l'artiſte, pour qu'il n'oſe ni les enfreindre, ni les étendre au-delà de leurs limites.

Ce ſeroit trop étendre ces loix, ſi on diſoit que la *ſculpture* ne peut ſe livrer à l'eſſor dans ſes compoſitions, par la contrainte où elle eſt de ſe ſoumettre aux dimenſions d'un bloc de marbre. Il ne faut que voir le *Gladiateur* & l'*Atalante*; ces figures grecques prouvent aſſez que le marbre obéit, quand le ſculpteur ſait lui commander.

Mais cette liberté que le ſculpteur a, pour ainſi dire, de faire croître le marbre, ne doit pas aller juſqu'à embarraſſer les formes extérieures de ſes figures par des détails excédans & contraires à l'action & au mouvement repréſentés. Il faut que l'ouvrage, ſe détachant ſur un fond d'air, ou d'arbre, ou d'architecture, s'annonce ſans équivoque du plus loin qu'il pourra ſe diſtinguer. Les lumières & les ombres, largement diſtribuées, concourront auſſi à déterminer les principales formes & l'effet général. A quelque diſtance que s'apperçoivent l'Apollon & le Gladiateur, leur action n'eſt point douteuſe.

Parmi les difficultés de la *ſculpture*, il en eſt une fort connue, & qui mérite les plus grandes attentions de l'artiſte; c'eſt l'impoſſibilité de revenir ſur ſoi-même lorſque ſon marbre eſt dégroſſi, & d'y faire quelque changement eſſentiel dans la compoſition ou dans quelqu'une de ſes parties: raiſon bien forte pour l'obliger à réſoudre ſon modèle, & à l'arrêter de manière qu'il puiſſe conduire ſûrement les opérations du marbre. C'eſt pourquoi, dans de grands ouvrages, la plûpart des ſculpteurs font leurs modèles, ou les

ébauchent du moins, ſur la place où doit être l'objet. Par là ils s'aſſurent invariablement des lumières, des ombres & du juſte enſemble de l'ouvrage, qui étant compoſé au jour de l'attelier, pourroit y faire un bon effet, & ſur la place un fort mauvais.

Mais cette difficulté va plus loin encore. Le modèle bien arrêté, je ſuppoſe au ſculpteur un inſtant d'aſſoupiſſement ou de délire. S'il travaille alors, je lui vois eſtropier quelque partie importante de ſa figure, en croyant ſuivre & même perfectionner ſon modèle. Le lendemain, la tête en meilleur état, il connoît le déſordre de la veille, ſans y pouvoir remédier.

Heureux avantage de la peinture! Elle n'eſt point aſſujetie à cette loi rigoureuſe. Le peintre change, corrige, refait à ſon gré ſur la toile; au pis aller, il la réimprime, ou il en prend une autre: Le ſculpteur peut-il ainſi diſpoſer du marbre? S'il falloit qu'il recommençât ſon ouvrage, la perte du tems, les fatigues & les dépenſes, pourroient-elles ſe comparer avec celles du Peintre?

De plus, ſi le Peintre a tracé des lignes juſtes, établi des ombres & des lumières à propos, un aſpect ou un jour différent, ne lui ravira pas entièrement le fruit de ſon intelligence & de ſes ſoins. Mais dans un ouvrage de *ſculpture*, compoſé pour produire des lumières & des ombres harmonieuſes, faites venir de la droite le jour qui venoit de la gauche, ou d'en bas celui qui venoit d'en haut; vous ne trouverez plus d'effet, ou il n'y en aura que de déſagréables, ſi l'Artiſte n'a pas ſu en ménager pour les différens jours. Souvent auſſi, en voulant accorder toutes les vues de ſon ouvrage, le ſculpteur riſque de vraies

beautés, pour ne trouver qu'un accord médiocre. Heureux ſi ſes ſoins pénibles ne le réfroidiſſent point, & ne l'empêchent pas de parvenir à la perfection dans cette partie !

Pour donner plus de jour à cette réflexion, j'en rapporterai une de Mr. le Comte de Caylus.

» La peinture, dit-il, choiſit celui des trois jours qui » peuvent éclairer une ſurface. La *ſculpture* eſt à » l'abri du choix ; elle les a tous, & cette abon- » dance n'eſt pour elle qu'une multiplicité d'études » & d'embarras ; car elle eſt obligée de conſidérer & » de penſer toutes les parties de ſa figure, & de les » travailler en conſéquence ; c'eſt elle-même, en » quelque façon, qui s'éclaire ; c'eſt ſa compoſition » qui lui donne ſes jours & qui diſtribue ſes lumières. » A cet égard, le ſculpteur eſt plus créateur que le » peintre, mais cette vanité n'eſt ſatisfaite qu'aux » dépens de beaucoup de refléxions & de fatigues (1).

Quand un ſculpteur a ſurmonté ces difficultés, les artiſtes & les vrais connoiſſeurs lui en ſavent gré ſans doute ; mais combien de perſonnes, même de celles à qui nos arts plaiſent, qui, ne connoiſſant pas la difficulté, ne connoîtront pas le prix de l'avoir ſurmontée !

Le nud eſt le principal objet de l'étude du ſculpteur. Les fondemens de cette étude, ſont la connoiſſance des os, de l'anatomie extérieure, & l'imitation aſſidue de toutes les parties & de tous les mouvemens du corps humain. L'école de Paris & celle de Rome exigent cet exercice, & facilitent aux élèves cette connoiſſance

(1) Extrait du Mercure de France du mois d'Avril 1759.

néceſſaire. Mais comme le naturel peut avoir ſes défauts, que le jeune élève, à force de les voir & de les copier, doit naturellement les tranſmettre dans ſes ouvrages, il lui faut un guide ſûr pour lui faire connoître les juſtes proportions & les belles formes.

Les ſtatues grecques ſont le guide le plus ſûr; elles ſont & ſeront toujours la règle de la préciſion, de la grace & de la nobleſſe, comme étant la plus parfaite repréſentation du corps humain. Si l'on s'en tient à un examen ſuperficiel, ces ſtatues ne paroîtront pas extraordinaires, ni même difficiles à imiter; mais l'Artiſte intelligent & attentif, découvrira dans quelques-unes les plus profondes connoiſſances du deſſin, & toute l'énergie du naturel. Auſſi les ſculpteurs qui ont le plus étudié & avec choix les figures antiques, ont-ils été les plus diſtingués. Je dis *avec choix*, & je crois cette remarque fondée.

Quelque belles que ſoient les ſtatues antiques, elles ſont des productions humaines, par conſéquent ſuſceptibles des foibleſſes de l'humanité: il ſeroit donc dangereux pour l'artiſte d'accorder indiſtinctement ſon admiration à tout ce qui s'appelle *antiquité*. Il arriveroit qu'après avoir admiré dans certaines antiques de prétendues merveilles qui n'y ſont point, il feroit des efforts pour ſe les approprier, & ne ſeroit point admiré. Il faut qu'un diſcernement éclairé, judicieux & ſans préjugés, lui faſſe connoître les beautés & les défauts des anciens; & que les ayant appréciés, il marche ſur leurs traces avec d'autant plus de confiance, qu'alors elles le conduiront toujours au grand. C'eſt dans ce diſcernement judicieux que paroît la juſteſſe de l'eſprit, & les talens du ſculpteur ſont toujours en

proportion de cette juſteſſe. Une connoiſſance médiocre de nos arts, ſuffit pour voir que les artiſtes grecs avoient auſſi leurs inſtans de ſommeil & de froideur. Le même goût régnoit, mais le ſavoir n'étoit pas le même chez tous les artiſtes : l'élève d'un ſculpteur excellent pouvoit avoir la manière de ſon maître ſans en avoir la tête.

De toutes les figures antiques, les plus propres à donner les plus grands principes du nud, ſont le *Gladiateur*, l'*Apollon*, le *Laocoon*, l'*Hercule Farnèſe*, le *Torſe*, l'*Antinoüs*, le *Grouppe de Caſtor & Pollux*, l'*Hermaphrodite*, la *Vénus de Médicis*. Je crois retrouver la trace de ces chef-d'œuvres dans les ouvrages de quelques-uns des plus grands ſculpteurs modernes. Dans *Michel-Ange* on voit une étude profonde du *Laocoon*, de l'*Hercule* & du *Torſe*. Peut-on douter, en voyant les ouvrages de François Flamand, qu'il n'ait beaucoup étudié le *Gladiateur*, l'*Apollon*, l'*Antinoüs*, *Caſtor & Pollux*, la *Vénus* & l'*Hermaphrodite* ? Le *Puget* a étudié le *Laocoon* ſans doute, & d'autres antiques; mais ſon principal maître fut le naturel, dont il voyoit continuellement les reſſorts & les mouvemens dans les forçats à Marſeille : tant l'habitude de voir des objets plus ou moins relatifs au vrai ſyſtème des arts, peut former le goût ou en arrêter les progrès. Nous qui ne voyons que des ajuſtemens inventés à contre-ſens des beautés du corps humain, que d'efforts ne devons-nous pas faire pour déranger le maſque, voir & connoître la nature, & n'exprimer dans nos ouvrages que ce beau indépendant de quelque mode que ce ſoit ? C'eſt aux grands artiſtes à qui toute la nature eſt ouverte à

donner les loix du goût (1). Ils n'en doivent recevoir aucune des caprices & des bizarreries de la mode.

Je ne dois pas oublier ici une obſervation importante au ſujet des anciens ; elle eſt eſſentielle ſur la maniere dont leurs ſculpteurs traitoient les chairs. Ils étoient ſi peu affectés des détails, que ſouvent ils négligeoient les plis & les mouvemens de la peau dans les endroits où elle s'étend & ſe replie ſelon le mouvement des membres. Cette partie de la ſculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection. Un exemple décidera ſi cette obſervation eſt haſardée : il ſera pris dans les ouvrages du *Puget*.

Dans quelle ſculpture grecque trouve-t-on le ſentiment des plis de la peau, de la molleſſe des chairs & de la fluidité du ſang, auſſi ſupérieurement rendu que dans les productions de ce célebre moderne ? Qui eſt-ce qui ne voit pas circuler le ſang dans les veines du *Milon* de Verſailles ? Et quel homme ſenſible ne ſeroit pas tenté de ſe méprendre en voyant les chairs de l'*Andromede* (2) ; tandis qu'on peut citer beaucoup de

(1) On voit bien que *grands artiſtes* ne ſignifie pas ici les peintres & les ſculpteurs ſeulement, & qu'il s'entend des grands maîtres dans tous les arts. Le chantre ſublime de la colère d'Achille, étoit un grand artiſte. (*Note de l'Auteur.*)

(2) Ceux qui connoiſſent ce grouppe, ſavent qu'il eſt compoſé de trois figures, Andromède, Perſée & un petit Amour qui l'aide à détacher *la fille de Caſſiope*. J'ignore où M. de Hagedorn a vu que *le héros eſt entouré d'Amours*, & je croirai long-tems qu'il faut connoître autrement que par des livres & des ouï-dire, les productions des beaux arts, ſi l'on veut en parler à-peu-près juſte. Voyez *Réflexions ſur la Peinture*, tom. I, pag. 113. (*Note de l'Auteur.*)

belles figures antiques où ces vérités ne ſe trouvent pas! Ce ſeroit donc une ſorte d'ingratitude, ſi, reconnoiſſant à tant d'autres titres la ſublimité des ſculptures grecques, nous refuſions nos hommages à un mérite qui ſe trouve conſtamment ſupérieur dans les ouvrages d'un artiſte François.

La honteuſe manie de relever les défauts des plus beaux ouvrages, n'eſt point l'objet de cette obſervation. L'artiſte qui ne ſentiroit pas de combien les beautés l'emportent ſur les négligences & les défauts dans les monumens précieux de l'antiquité, ſeroit ou égaré par ce déſordre effréné, enfant du délire, ou arrêté par cette exactitude que la médiocrité calcule à l'inſçu du génie.

Nous avons vu que c'eſt l'imitation des objets naturels, ſoumis aux principes des anciens, qui conſtitue les vraies beautés de la *ſculpture*. Mais l'étude la plus profonde des figures antiques, la connoiſſance la *plus* parfaite des muſcles, la préciſion du trait, l'art même de rendre les paſſages harmonieux de la peau, & d'exprimer les reſſorts du corps humain; ce ſavoir, dis-je, n'eſt que pour les yeux des artiſtes & pour ceux d'un bien petit nombre de connoiſſeurs. Mais comme la *ſculpture* ne ſe fait pas ſeulement pour ceux qui l'exercent ou qui y ont acquis des lumieres, il faut que le ſculpteur, pour mériter tous les ſuffrages, joigne aux études qui lui ſont néceſſaires, un talent ſupérieur encore. Ce talent ſi eſſentiel & ſi rare, quoiqu'il paroiſſe à la portée de tous les artiſtes, c'eſt le *ſentiment*. Il doit être inſéparable de toutes leurs productions. C'eſt lui qui les vivifie; ſi les autres études en ſont la baſe, le ſentiment ſeul en eſt l'ame. Les connoiſſances acquiſes ne ſont que par-

ticulieres, mais le ſentiment eſt à tous les hommes; il eſt univerſel: à cet égard, tous les hommes ſont juges de nos ouvrages.

Exprimer les formes des corps & n'y pas joindre le ſentiment, c'eſt ne remplir ſon objet qu'à demi. Vouloir le répandre par-tout, ſans égard pour la préciſion, c'eſt ne faire que des eſquiſſes & ne produire que des rêves, dont l'impreſſion ſe diſſipe quand on ne voit plus l'ouvrage, & même en le regardant trop long-tems. Joindre ces deux parties, (mais quelle difficulté!) c'eſt le ſublime de la *ſculpture*.

BAS-RELIEFS.

Comme le bas-relief eſt une partie très-intéreſſante de la *ſculpture*, & que les anciens n'ont peut-être pas laiſſé dans les leurs aſſez d'exemples de tous les moyens d'en compoſer, je vais eſſayer quelques idées ſur ce genre d'ouvrages.

Il faut principalement diſtinguer deux ſortes de bas-reliefs; c'eſt-à-dire, le bas-relief doux & le bas-relief ſaillant; déterminer leurs uſages, & prouver que l'un & l'autre doivent être également admis ſelon les circonſtances.

Sur une table d'architecture, un panneau, une colonne, un vaſe, objets qui ſont cenſés ne devoir point être percés, & qui n'admettent point de renfoncement; un bas-relief ſaillant à pluſieurs plans, & dont les figures du premier ſeroient entiérement détachées du fond, feroit le plus mauvais effet, parce qu'il détruiroit l'accord de l'architecture; parce que les plans reculés de ce bas-relief ſuppoſeroient & feroient ſentir un renfonce-

ment où il n'y en doit point avoir; ils perceroient le bâtiment, au moins à l'œil. Il n'y faut donc qu'un bas-relief peu saillant, & de fort peu de plans: ouvrage difficile par l'intelligence & la douceur des nuances qui en font l'accord. Ce bas-relief n'a d'autre effet que celui qui résulte de l'architecture, à laquelle il doit être entiérement subordonné. On doit entendre, sans qu'il soit besoin de le dire, que le *sujet* & le *style* doivent aussi concourir à l'union avec l'architecture. Je ne parle ici que de l'effet résultant des saillies.

Mais il y a des places où le bas-relief saillant sera très-avantageusement employé, & où les plans & les saillies, loin de produire quelque désordre, ne feront qu'ajouter à l'air de vérité que doit avoir toute imitation de la nature. Ces places sont ordinairement sur un autel, ou sur telle autre partie d'architecture que l'on supposera percée ou susceptible de renfoncement, & dont l'étendue sera suffisamment grande, puisque dans un grand espace, un bas-relief doux ne feroit aucun effet à quelque distance. Ces places & cette étendue sont l'ouverture d'un théâtre où le sculpteur suppose tel enfoncement qu'il lui plaît, pour donner à la scene qu'il représente, toute l'action, le jeu & l'intérêt que le sujet exige de son art, en le soumettant toujours aux loix de la raison, du bon goût & de la précision. C'est aussi l'ouvrage par où l'on peut reconnoître plus aisément les rapports de la *sculpture* avec la peinture, & faire voir que les principes que l'une & l'autre puisent dans la nature, sont absolument les mêmes. Loin donc toute pratique subalterne qui, n'osant franchir les bornes de la coutume, mettroit ici une barrière entre l'artiste & le génie. Ceux qui penseroient que ces sortes de bas-reliefs produiront

du

du papillotage, ignoreroient les moyens du ſculpteur intelligent pour l'éviter (1).

Parce que d'autres hommes, venus pluſieurs ſiécles avant nous, n'auront tenté de faire que quelques pas dans cette carrière, nous n'oſerions en faire plus! Les ſculpteurs anciens ſont nos maîtres, ſans doute, dans les parties de l'art où ils ont atteint la perfection; mais il faut convenir que, dans la partie pittoreſque des bas-reliefs, nous devons peu d'égards à leur autorité. On peut déployer beaucoup d'érudition pour prouver que les bas-reliefs antiques ſont une ſource précieuſe où nous devons puiſer le *coſtume des anciens*. Qui en a jamais douté? Mais cette queſtion n'a aucun rapport avec l'intelligence pittoreſque, ou ſi vous voulez *ſculpturale*, dont il eſt ſeulement queſtion ici.

---

(1) M. Dandré Bardon a donné, en 1765, cinq ans après que ces Réflexions eurent paru pour la première fois, une excellente idée de ces bas-reliefs. Voyez ſon *Eſſai ſur la Sculpture*, p. 48, 49 & 50. Mais ne liſez qu'avec précaution la page 54 : l'enthouſiaſme patriotique l'a dictée. Il s'agit de l'étonnant Puget & de ſon bas-relief d'Alexandre viſitant Diogène : ouvrage ſuprême dans pluſieurs parties d'exécution, mais abſolument faux dans l'intelligence du bas-relief: ce n'eſt que du papillotage. Reſpectons les erreurs ſublimes, & tolérons auſſi les erreurs honnêtes, ſur-tout quand elles ſont compenſées. Liſez la ſuccincte, mais juſte deſcription du bas-relief d'Alegarde, dans l'ouvrage de M. Dandré, p. 55. (*Note de l'Auteur.*)

Nous avons cru devoir placer dans ce Dictionnaire les deſcriptions que Dandré Bardon a faites, avec beaucoup d'exactitude & d'un ſtyle pittoreſque, des plus célèbres bas-reliefs modernes. Voyez, à l'article SCULPTEURS, les vies de l'Algarde, de le Gros, du Puget, d'Angelo Roſſi & de Guillaume Couſtou. (*Note du Rédacteur.*)

Seroit-ce, parce qu'ils ont laiſſé quelques parties à ajouter dans ce genre d'ouvrage, que nous nous refuſerions à l'émulation de le perfectionner? Nous qui, vraiſemblablement, avons porté notre peinture au-delà de celle des anciens, pour l'intelligence du clair-obſcur, de la magie de la couleur, de la grande machine, & des reſſorts de la compoſition, n'oſerions-nous prendre le même eſſor dans la ſculpture? Bernin, Le Gros, Alegarde, Melchior Caffa, Angelo-Roſſi, nous ont montré, qu'il appartient au gôut & au génie, d'étendre le cercle trop étroit que les anciens ont tracé dans leurs bas-reliefs. Ces grands artiſtes modernes ſe ſont affranchis avec ſuccès d'une autorité qui n'eſt recevable qu'autant qu'elle eſt raiſonnable.

Je n'introduis donc aucune nouveauté, puiſque je m'appuye ſur des exemples qui ont un ſuccès décidé. Après tout, ſi mon opinion ſur le bas-relief étoit une innovation; comme elle tendroit à une plus juſte imitation des objets naturels, ſon utilité la rendroit néceſſaire.

Je ne veux laiſſer aucune équivoque ſur le jugement que je porte des bas-reliefs antiques. J'y trouve, ainſi que dans les belles ſtatues, la grande manière dans chaque objet particulier, & la plus noble ſimplicité dans la compoſition. Mais quelque noble que ſoit cette compoſition, elle ne tend en aucune ſorte à l'illuſion d'un tableau; & le bas-relief y doit toujours prétendre, puiſque cette illuſion n'eſt autre choſe que l'imitation des objets naturels.

Si le bas-relief eſt fort ſaillant, il ne faut pas craindre que les figures du premier plan ne puiſſent s'accorder avec celles du fond. Le ſculpteur ſaura mettre

de l'harmonie entre les moindres saillies & les plus considérables : il ne lui faut qu'une place, du goût & du génie. Mais il faut l'admettre cette harmonie, il faut l'exiger même, & ne point nous élever contre elle, parce que nous ne la trouvons pas dans certains bas-reliefs antiques.

Une douceur d'ombres & de lumières monotones qui se répètent dans la plupart de ces ouvrages, n'est point de l'harmonie. L'œil y voit des figures découpées, & une planche sur laquelle elles sont collées; & l'œil est révolté. Art divin de percer la toile, ne franchiras-tu jamais cette barriere insipide qui ne doit ses admirateurs qu'à son ancienneté ?

Afin qu'on ne croie pas que je fabrique une chimère qui n'a de réalité que dans mon imagination, je prouverai que cette admiration mal entendue, a une existence plus réelle. Il y a plus d'un siécle qu'elle fut soutenue dans notre académie par un de ses sectateurs (1). Après avoir parlé des bas-reliefs où les plans seroient observés selon la dégradation naturelle, & après les avoir blâmés, il dit : « Cet ordre de bas relief, quoique » naturel, n'a aucun rapport avec les bas-reliefs des » sculpteurs anciens, qui n'ont voulu faire aucune » figure inutile ni perdue par la distance éloignée » d'où on les doit voir; & c'est avec juste raison qu'ils » y ont tenu leurs figures, tant celles de devant que » celles de derrière, les plus grandes qu'ils ont pu,

(1) Conférence manuscrite du 9 Juillet 1673, sur l'ordre que le sculpteur doit tenir pour faire les bas-reliefs selon les antiques, par M. Anguier, Sculpteur. (*Note de l'Auteur.*)

» afin de les faire paroître & de bien faire connoître » tout le ſujet de l'hiſtoire avec peu de figures, de la » diſtance dont elles doivent être regardées ». Il conclut, après quelques autres obſervations, que « Les » figures ſeront peu différentes de leur hauteur, & » preſque d'une même grandeur; qu'étant ainſi, il n'y » aura rien de perdu ». Ce ſculpteur raiſonnoit tout juſte comme ces enfans qui ne ſavent danſer que du côté de la cheminée, & qui ſont fort ſots quand il faut danſer ailleurs. Exemple humiliant de l'aveugle routine (1).

---

(1) C'eſt vraiſemblablement cette idée fauſſe d'un bas-relief, qui a fait dire à un voyageur François, en parlant de notre comedie de Paris : *quatre ou cinq acteurs rangés à la file ſur une même ligne, comme un bas-relief au devant du théâtre.* Voyage d'un François en Italie, Tom. VIII, page 211. Pourquoi ne l'auroit-il pas dit ? M. Mariette croyoit bien, lui, que les ſculpteurs modernes qui ont obſervé des dégradations & des diminutions de plans, ont mis figure ſur figure, & ont formé des groupes qui ſe développent toujours mal dans la *ſculpture* en bas-relief, où il faut tâcher, dit-il, autant qu'il eſt poſſible, que les figures ſoient iſolées. Il ajoute que *les anciens, mieux conſeillés que les modernes, ne ſe ſont preſque jamais écartés de cette louable pratique.* (Traité des Pierres gravées, Tome I, page 83.)

Cependant à la page 40 du même volume, il blâme les peintres anciens de n'avoir *introduit dans leurs tableaux qu'un petit nombre de figures, preſque toujours iſolées, & diſpoſées ſur un même plan*, & loue les modernes d'être à cet égard, *fort au deſſus* des anciens. Pourquoi donc refuſe-t-il ici aux faiſeurs de bas-reliefs *l'art enchanteur de la compoſition* ! Le peintre a bien fait d'étendre la ſphère de ſon art, le ſtatuaire fait mal d'étendre la ſphère du ſien, eſt un raiſonnement qu'on doit rougir d'avoir produit, ſur-tout quand on enſeigne. (*Note de l'Auteur.*)

D'habiles artiſtes cependant pourroient penſer, qu'un bas-relief ne doit avoir d'autre prétention, que celle d'un deſſin rehauſſé d'un peu d'ombre pour y faire appercevoir quelques ſaillies, & l'idée de prétention à un tableau peut leur paroître outrée. La raiſon qu'on en donneroit peut-être, ſeroit le peu de réuſſite qu'ont eue ces ſortes de bas-reliefs, lorſque quelques-uns de nos ſculpteurs les ont tentés. Mais auroit-on bien examiné ſi ce défaut vient de l'art ou de l'artiſte? Le beau bas-relief d'Attila par l'Alegarde, eſt-il dans ce cas? Les bas-reliefs des élèves qui concourent au prix, n'ont-ils pas le ſuffrage de l'académie, quand aux autres parties, ils ſavent réunir l'intelligence heureuſe des plans variés avec ſageſſe, c'eſt-à-dire, autant que la *ſculpture* doit le permettre, ſans aller juſqu'à une prétendue liberté, qui choqueroit bien plus qu'elle ne feroit illuſion? Car je n'approuve pas que l'artiſte ſe livre à un beau rêve que les ſpectateurs ne pourroient pas faire avec lui.

Nous avons quelque part au vieux-louvre un grand bas-relief de marbre, fait par un de nos très-habiles ſculpteurs. Le principal groupe, qui conſiſte en deux figures, eſt fort ſaillant, ſans harmonie, ſans dégradation, & ſans qu'il y ait aucun objet qui y conduiſe avec intelligence; on apperçoit ſeulement ſur le fond, des figures preſque inviſibles. Ce bas-relief eſt l'ouvrage foible d'un très-ſavant artiſte, (*le Puget*) qui a riſqué un genre qu'il n'avoit pas étudié, & qu'il ne ſentoit pas. Son exemple ſeroit donc aſſez mal choiſi, ſi on vouloit s'en prévaloir pour blâmer la ſorte de bas-reliefs dont je parle, puiſqu'il lui eſt entiérement contraire. Ce ſeroit dire à-peu-près; il faut renoncer à faire

des Odes, car celle de Boileau ſur la priſe de Namur n'a pas réuſſi.

Ce ſeroit mal défendre la cauſe des bas-reliefs antiques, ſi on diſoit, que ce fond qui arrête ſi déſagréablement la vue, eſt le corps d'air ſerein & dégagé de tout ce qui pourroit embarraſſer les figures; puiſqu'en peignant ou deſſinant d'après un bas-relief, on a grand ſoin de tracer l'ombre qui borde les figures, & qui indique ſi bien qu'elles ſont collées ſur cette planche qu'on appelle fond; on ne penſe donc pas que ce fond ſoit le corps d'air. Il eſt vrai que cette imitation ridicule eſt obſervée pour faire connoître que le deſſin eſt fait d'après de la *ſculpture*. Le ſculpteur eſt donc ſeul blâmable d'avoir donné à ſon ouvrage un ridicule qui doit être repréſenté dans les copies, ou les imitations qui en ſont faites.

Dans quelque place & de quelque ſaillie que ſoit le bas-relief, il faut l'accorder avec l'architecture, & que le ſujet, la compoſition & les draperies ſoient analogues à ſon caractère. Ainſi, la mâle auſtérité de l'ordre Toſcan n'admettra que des ſujets & des compoſitions ſimples: les vêtemens en ſeront larges & de fort peu de plis; mais le corinthien & le compoſite demandent de l'étendue dans les compoſitions, du jeu & de la légéreté dans les étoffes.

De ces idées générales je paſſe à quelques obſervations particulières.

La règle de compoſition & d'effet étant la même pour le bas-relief que pour le tableau, les principaux acteurs occuperont le lieu le plus intéreſſant de la ſcene, & ſeront diſpoſés de manière à recevoir une maſſe ſuffiſante de lumière, qui attire, fixe & repoſe ſur eux la

vue, comme dans un tableau, préférablement à tout autre endroit de la compoſition. Cette lumière centrale ne ſera interrompue par aucun détail d'ombres maigres & dures, qui n'y produiroient que des taches, & détruiroient l'accord. De petits filets de lumière qui ſe trouveroient dans de grandes maſſes d'ombre, détruiroient également cet accord.

Point de racourci ſur les plans de devant; principalement, ſi les extrêmités de ces racourcis ſortoient en avant, ils n'occaſionneroient que des maigreurs inſupportables. Perdant de leur longueur naturelle, ces parties ſeroient hors de vraiſemblance, & paroîtroient des chevilles enfoncées dans les figures. Ainſi; pour ne point choquer la vue, les membres détachés doivent, autant qu'il ſera poſſible, gagner les fonds. Placés de cette manière, il en réſultera un autre avantage: ces parties ſe ſoutiendront dans leur propre maſſe, en obſervant cependant que lorſqu'elles ſont détachées, elles ne ſoient pas trop adhérentes au fond; ce qui occaſionneroit une diſproportion dans les figures, & une fauſſeté dans les plans.

Que les figures du ſecond plan, ni aucune de leurs parties, ne ſoient auſſi ſaillantes ni d'une touche auſſi ferme, que celles du premier; ainſi des autres plans ſelon leur éloignement. S'il y avoit des exemples de cette égalité de touche, fuſſent-ils dans des bas-reliefs antiques, il faudroit les regarder comme des fautes d'intelligence contraires à la dégradation que la diſtance, l'air & notre œil, mettent naturellement entre nous & les objets. Dans la nature, à meſure que les objets s'éloignent, leurs formes deviennent à notre égard plus indéciſes: obſervation d'autant plus eſſen-

tielle, que dans un bas-relief, les distances des figures ne sont rien moins que réelles. Celles qu'on suppose d'une toise ou deux plus reculées que les autres, ne le sont quelquefois pas d'un pouce. Ce n'est donc que par le vague & l'indécis de la touche, joints à la proportion diminuée selon les règles de la perspective, que le sculpteur approchera davantage de la vérité & de l'effet que présente la nature. C'est aussi le seul moyen de produire cet accord que la *sculpture* ne peut trouver & ne doit chercher, que dans la couleur unique de la matière.

Il faut sur-tout éviter, qu'autour de chaque figure il règne un petit bord d'ombre également découpée, qui en ôtant l'illusion de leurs saillies & de leur éloignement respectif, leur donneroit encore l'air de figures applaties les unes sur les autres, & enfin collées sur une planche. On évite ce défaut en donnant une sorte de tournant aux bords des figures, & suffisamment de saillie dans leurs milieux. Que l'ombre portée d'une figure sur une autre, y paroisse portée naturellement, c'est-à-dire, que ces figures soient sur des plans assez proches pour être ombrées l'une par l'autre, comme si elles étoient naturelles. Cependant il faut observer, que les plans des figures principales, sur-tout de celles qui doivent agir, ne soient point confus, mais qu'ils soient assez distincts & suffisamment espacés, pour que les figures puissent aisément se mouvoir. Lorsque, par son plan avancé, une figure doit paroître isolée & détachée des autres, sans l'être réellement, on oppose une ombre derrière le côté de sa lumière, & s'il se peut, un clair derrière son ombre: moyen heureux, que présente la nature au sculpteur comme au peintre,

pour donner le mouvement & la diſtance aux objets.

Si le bas-relief eſt de marbre, les rapports avec un tableau y ſeront d'autant plus ſenſibles, que le ſculpteur aura varié les travaux des différens objets. Le mat, le grenu, le poli, employés avec intelligence, ont une ſorte de prétention à la couleur. Les reflets que renvoye le poli d'une draperie ſur l'autre, donnent de la légéreté aux étoffes, & répandent l'harmonie ſur la compoſition.

Si l'on doutoit que les loix du bas-relief fuſſent les mêmes que celles de la peinture, qu'on choiſiſſe un tableau du Pouſſin ou de le Sueur, & qu'un habile ſculpteur en faſſe un modèle : on verra ſi l'on n'aura pas un beau bas-relief. Ces maîtres ont d'autant plus rapproché la ſculpture de la peinture, qu'ils ont fait leurs ſites toujours vrais, toujours raiſonnés. Leurs figures ſont, en général, à peu de diſtance les unes des autres, & ſur des plans très-diſtincts : loi rigoureuſe, qu'on doit obſerver avec la plus ſcrupuleuſe attention dans un bas-relief. Enfin, je le répète, cette partie de la *ſculpture* eſt la preuve la moins équivoque de l'analogie qui eſt entre elle & la peinture. Si l'on vouloit rompre ce lien, ce ſeroit dégrader la *ſculpture*, & la reſtreindre uniquement aux ſtatues (1); tandis que la nature lui

(1) M. Dandré Bardon, dans une petite note, p. 3, *Eſſai ſur la Sculpture*, dit : *Ce terme (ſtatuaire), loin de rétrécir l'idée que l'on donne des ſculpteurs, ne ſert qu'à lui prêter une plus grande étendue.* Comme la raiſon de cette étendue, fondée ſur le mot *ſtatuaire*, n'eſt pas rapportée, je ne puis la deviner. Ainſi je ſuis obligé de croire, juſqu'à ce jour, que le nom de *ſtatuaire* venant de *ſtare*, être debout, s'arrêter, déſigne celui qui fait une

offre, comme à la peinture, des tableaux. Ceux des lecteurs à qui cette dénomination ne ſeroit pas familière, pourroient conſulter Vaſari & d'autres écrivains Italiens; ils verroient qu'un bas-relief eſt nommé *quadro*, terme qui, ainſi que *tavola*, ſignifie *tableau*. Les Italiens diſent depuis plus de 300 ans, *un quadro di baſſo-rilievo*, *un tableau de bas-relief*. Ne méritons pas le reproche de rétrécir, d'appauvrir un art que nos maîtres nous ont tranſmis avec l'idée de ſon étendue, & diſons, ſans entrer dans plus de détails, qu'à la couleur près, un bas-relief ſaillant, eſt, *en ſculpture*, un tableau difficile. Mais quelle que ſoit ſa difficulté & même ſa réuſſite, je ne prétens pas dire qu'il faſſe la même illuſion que la peinture. je ſuis ſeulement, & intimément perſuadé, qu'il doit emprunter d'elle, ou plutôt de la nature, tous les moyens qui lui ſont favorables, & qui peuvent l'aider à jetter le plus d'intérêt poſſible dans ſa compoſition. C'eſt ſouvent en ne s'expliquant pas aſſez; qu'on

---

figure qui a l'air de s'arrêter où elle eſt. Je laiſſe au lecteur à juger, ſi l'artiſte qui repréſente un ſujet en mouvement, quelquefois même en mouvement très-rapide, une machine, en un mot, qui paroît agiſſante, ne pourroit pas dire que le nom de *ſtatuaire*, loin de *prêter* à ſon talent l'idée *d'une plus grande étendue*, ne fait qu'en rétrécir l'idée. Mais ne chicanons point ſur les mots; diſons *ſculpteur* ou *ſtatuaire*, & mettons du mouvement où il en faut.

Pline entend par *ſtatuarius*, l'artiſte qui fait des figures de métal fondu; & par *ſculptor*, celui qui en fait de marbre avec le ciſeau. Nous n'obſervons pas cette diſtinction, parce qu'il faudroit changer de nom à chaque ouvrage de l'une ou l'autre de ces deux matières quand nous les employons. (*Note de l'Auteur.*)

pourroit, contre ſon intention, donner lieu à la mépriſe & à des imputations qu'on n'auroit pas méritées.

DRAPERIES.

Il me reſte à examiner une partie de la *ſculpture* ſur laquelle les artiſtes ne ſont peut-être pas bien d'accord; partie auſſi intéreſſante qu'elle eſt difficile: c'eſt l'art de draper.

Je ſuppoſe qu'un ſtatuaire épris de la ſimplicité des belles draperies antiques, & révolté contre quelques bizarreries ingénieuſes du Bernin, adopte uniquement le ſtyle des plis antiques; & qu'un autre ſtatuaire, voyant tous les genres dans la nature, ſe croie permis, comme ſon imitateur, de les repréſenter tous: il ſemble que ces deux ſyſtêmes, qui paroiſſent s'exclure, peuvent être également avantageux à la *ſculpture*, & que ce ſeroit lui préjudicier, ſi l'un prévaloit ſur l'autre. N'en ſeroit-il pas des arts d'imitation comme des langues, que l'on apauvriroit, en en retranchant des mots qui ſeroient les ſeuls ſignes repréſentatifs de certaines idées? Si l'on ôtoit à la *ſculpture* des moyens d'imitation, ne l'apauvriroit-on pas auſſi? Il ne s'agit donc que de proſcrire ce qui ſeroit ou froid, ou peſant, ou extravagant, ou déplacé.

Les draperies qu'on appelle mouillées, ſont d'un très-bon uſage dans la *ſculpture*, où étant employées ſans affectation, ſans maigreur, ſelon le ſujet & l'à-propos, elles laiſſent voir les mouvemens du nud, en rendent les formes plus ſenſibles, moins embarraſſés, & conſéquemment plus intéreſſantes.

Les ſculpteurs Grecs, affectés de la beauté du nud,

drapoient avec des étoffes si fines, qu'elles paroissoient mouillées, & quelquefois collées sur la peau. Leurs mœurs, leur climat, leur façon de se vêtir, les étoffes dont ils s'habilloient, accoutumoient leurs yeux à ces objets, & formoient leur goût. Le vêtement des femmes de l'isle de Cos étoit une gaze si transparente, que le nud se voyoit à travers; & les sculpteurs de la Grèce se régloient sur ce vêtement pour faire leurs draperies (1). Mais comme la *sculpture* a toute la nature pour objet d'imitation, & que la nature a des beautés de plus d'une espèce, pourquoi un sculpteur s'asserviroit-il à une seule manière de draper, employée selon les temps, les climats & les circonstances?

Les grands sculpteurs modernes, tels que François Quenoi, Puget, Alegarde, Rusconi, Le Gros, Angelo-Rossi, Sarrazin, & Bernin quelquefois, font voir quelles beautés les étoffes larges & jettées de grande manière, produisent dans la sculpture. Les anciens sculpteurs le font voir aussi, mais rarement: ensorte pourtant qu'on pourroit faire la critique du goût exclusif des petites draperies antiques, par des draperies larges du même tems, comme celle du Zénon au Capitole, celle de la petite Flore du même palais, dont les plis sont ordonnés avec la chaleur des plus brillantes étoffes; celle du Sardanapale, au *Musæum* Clémentin, & celle de Marius, à la *Villa Negroni*.

---

(1) Winckelmann assure qu'il s'est conservé autant de statues antiques de femmes vêtues d'étoffes de laine, que de statues ajustées de draperies légères, & qu'on y reconnoit aisément le drap à l'ampleur & à la rupture de ses plis. (*Note du Rédacteur.*)

Dans les obſervations que l'on pourroit faire ſur les draperies des anciens, il ne faut pas confondre le travail avec l'ordre & le choix des plis. Si le travail en eſt quelquefois ſans goût, ſans intelligence & ſans vérité, l'ordre & le choix en ſont preſque toujours ſavans, & propres à donner les plus ſublimes leçons. On voit dans la belle copie d'après l'antique, faite par Le Gros, aux Tuileries, l'effet que produiſent les draperies antiques, lorſqu'elles ſont traitées dans le vrai de la nature. Tous les artiſtes qui ont vu l'original de cette figure, ſavent juſqu'à quel point ſon exécution eſt inférieure à la copie; mais entre les mains d'un grand ſtatuaire, nous voyons ce que deviennent les plis antiques. La belle exécution des figures de la Fontaine des Innocens, montre encore l'emploi heureux qu'on en peut faire. Ces figures ſont des Nymphes, & cette ſorte de draperie leur convient.

Oſons avouer que les anciens ont ſouvent négligé l'étude de cette partie; mais ils perdent peu de choſe en comparaiſon de ce qu'ils nous ont laiſſé à admirer. Aucun ſculpteur ne doit ignorer aujourd'hui, que le ciſeau réuſſit très-bien dans la variété du travail que demandent les différentes étoffes. Quelles qu'elles ſoient, obſervons que l'eſpace & la quantité des plis ne ſoient pas égaux; que leur ſaillie & leur profondeur, qui produiſent les ombres, ſoient harmonieuſement variées : ſans quoi l'œil ſera fatigué d'une monotonie, telle qu'on la remarque dans les draperies de la *Famille* de Niobé, où les plis, ſans intelligence dans la diſtribution, ſans vérité dans l'exécution, ſont aſſez ſemblables à des cordes, des copeaux, ou des écorces inſipidement arrangées. L'harmonie eſt auſſi néceſſaire dans

la *ſculpture*, que dans la muſique : les yeux ne ſont pas plus indulgens que les oreilles (1).

Que les plans de chaque pli ſoient donc diſpoſés de manière à ne produire aucun angle aigu de lumière ou d'ombre, qui en ſe découpant durement, choqueroit la vue, détruiroit le repos des chairs; & ſemblable aux figures Gothiques, ne préſenteroit que des détails déſunis : défaut qui affoiblit, étouffe même les beautés réelles d'un bon ouvrage.

Mais il faut proſcrire les draperies voltigeantes; elles interrompent l'union, diviſent l'intérêt, fatiguent l'œil, & empêchent de voir l'objet principal : excepté pourtant les ſujets & les actions où elles doivent être néceſſairement agitées, comme la chûte d'Icare, Apollon pourſuivant Daphné, &c. Alors, traitées avec beaucoup d'art & de légéreté, ces draperies ajoutent à l'intérêt & à la vérité de l'action.

Dans un bas-relief, elles s'emploient auſſi avec ſuccès pour étendre des lumières & des ombres, lier des groupes, & ſervir utilement à l'agencement d'une compoſition. Mais ſi elles ſont traverſées en ſens contraire par une multitude de caſſures, comme on en voit dans quelques ouvrages de Bernin, alors elles ont l'air de rochers, & détruiſent abſolument le repos & l'accord.

Si ces principes ſont fondés ſur le goût & ſur la

(1) Vitruve nous conte fort ſérieuſement, que les canelures furent ajoutées aux colonnes, pour imiter les plis des robes que portoient les dames : *Truncoque toto ſtrias, uti ſtolarum rugas, matronali more dimiſerunt*, l. 4, c. 1. Les ſtatuaires l'ont bien rendu aux architectes, quand ils ont fait leurs plis ſemblables aux canelures des colonnes. (*Note de l'Auteur.*)

nature, il en réſulte qu'un ſculpteur en les ſuivant, pourroit s'éloigner de quelque ſyſtême particulier. Mais que lui importe? Il doit ſavoir que dans les arts, la recherche du vrai ne connoît point d'autorité particulière. Qu'il ait le courage de travailler pour tous les tems & pour tous les pays.

J'ai dit que l'ordre des plis antiques eſt propre à donner les plus ſublimes leçons. Il faut donc, pour ſe former le goût de draper dans les meilleurs principes conſulter les draperies antiques, telles qu'elles ſont exécutées, préférablement à certaines draperies modernes, plus larges & moins froides en général. Cette étude doit être même regardée comme auſſi néceſſaire pour le drapé, que l'étude de l'écorché pour le nud.

Ces principes, une fois reconnus, ſont applicables à tous les ſtyles; & la nature, qui ne perd jamais ſes droits, offrira toujours des variétés & des leçons avantageuſes au ſculpteur qui aura pris dans l'antique un préſervatif contre l'abus des différentes manières.

J'ai dit auſſi, que les mœurs, le climat, les vêtemens des Grecs, étoient la cauſe de leur goût de draperies ſerrées. Il ne faut donc pas s'étonner ſi les draperies larges n'auroient pas toujours réuſſi à leurs yeux. C'eſt par la même raiſon qu'on en voit peu dans leur peinture. La noce Aldobrandine, peinture antique, eſt compoſée & drapée préciſément comme les ſtatues & les bas-reliefs du même tems.

Nous avons un ſujet de Coriolan, gravé d'après une peinture antique trouvée dans les thermes de Titus, dont les figures ſont très-ſymmétriquement arrangées; l'ordre & le goût des plis y ſont traités comme dans les ſtatues antiques.

Les peintures & les ſculptures trouvées à Herculanum, ſont d'un même ſtyle.

Si l'on avoit encore des doutes ſur la réuſſite des draperies larges, on pourroit voir, pour ſe raſſurer, les figures de Le Gros, de Ruſconi, d'Angelo-Roſſi, qui ſont à Rome dans Saint-Jean de Latran; le Saint-André de François Flamand, dans Saint-Pierre, la Sainte-Théreſe du Bernin, dont l'habillement de carmelite paroîtroit ſe refuſer à l'effet & au jeu d'une draperie qui annonce les mouvemens divers du corps humain: en un mot, tant d'autres figures, dont les draperies larges ſont unanimement admirées. Si ces ſculpteurs avoient ſervilement imité les anciens, & qu'ils n'euſſent oſé eſſayer quelque choſe d'eux-mêmes, de combien de beautés ne ſerions-nous pas privés? » Ce qui » eſt aujourd'hui fort ancien, fut autrefois nouveau, » pouvoient-ils dire avec Tacite, & ce que nous fai» ſons ſans exemple, ſervira d'exemple ». Annal. l. II. c. 24.

(*Article de M.* FALCONET, *Recteur de l'Académie Royale de peinture & ſculpture de Paris, honoraire de l'Académie Impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg.*)

SCULPTURE. Le plus grand nombre des principes établis dans l'article précédent eſt inconteſtable & conſacré; mais on y trouve auſſi quelques opinions qui partagent les artiſtes & les juges de l'art, & nous croyons ne pouvoir refuſer, dans ce dictionnaire, une place à ceux qui ſoutiennent des opinions contraires. Nous ſommes même obligés à cette impartialité, parce qu'un dictionnaire de l'art, doit offrir des alimens & des

des principes divers à ceux des jeunes artiſtes que leur goût & leurs diſpoſitions naturelles entrainent à des manières différentes d'enviſager cet art & de l'exercer. C'eſt une carrière où pluſieurs ſentiers, affectant une direction différente, aboutiſſent à la gloire. Après avoir entendu, ſur la *ſculpture*, un ſculpteur célèbre qui veut faire partager à ſon art quelques-uns des avantages qui ſemblent réſervés à la peinture, écoutons, ſur le même art, un célèbre peintre qui veut que la *ſculpture* ſe renferme dans les qualités qu'il croit lui être ſeules accordées.

La *ſculpture*, dit M. Reynolds dans ſon dixième diſcours, eſt un art beaucoup plus uniforme que la peinture; il y a même une infinité d'objets pour leſquels il ne peut-être employé d'une manière convenable & capable de produire de bons effets.

L'objet de la *ſculpture* peut-être exprimé en deux mots; la forme & le caractère: & ces qualités ne peuvent être rendues que dans un ſeul ſtyle, (1) tandis que les reſſources de la peinture, plus variées & plus étendues, permettent par conſéquent d'employer une plus grande diverſité de manières. Les écoles Romaine,

(1) Ce n'eſt pas qu'en effet chaque ſculpteur n'ait ſon ſtyle particulier; mais qui doit rentrer dans le genre qu'on nomme grand, ſévère, noble, pur. Des ouvrages de ſculpture, traités dans le ſtyle de Michel-Ange de Caravage, de Jordaens, de Rembrandt & même de Luca Giordano, ne feroient aucun plaiſir, parce que la ſculpture ne repréſentant que les formes, & ne les relevant pas du charme de la couleur, perd tout ſon mérite, quand elle offre des formes qui n'ont point de beauté. (*Note du Rédacteur.*)

Lombarde, Florentine, Vénitienne, Francoiſe, & Flamande, tendent toutes au même but par des moyens différens.

Mais la *ſculpture*, réduite à un ſeul ſtyle, ne peut avoir de rapport qu'avec un des ſtyles de la peinture, & ce ſtyle eſt le plus noble dont la peinture puiſſe ſe glorifier.

Des ſculpteurs du ſiècle dernier ſont tombés dans pluſieurs erreurs, faute de n'avoir pas conſidéré ſuffiſamment cette diſtinction des différens ſtyles de la peinture (1).

Il eſt permis aux ſculpteurs d'imiter le grand ſtyle de la peinture, ou d'y puiſer du moins des idées pour le perfectionnement de leur art; mais ils ne peuvent en agir de même avec le ſtyle d'ornement ou d'apparat. Lorſqu'ils cherchent à imiter les effets pittoreſques, les contraſtes, ou les beautés de détail de quelque eſpèce que ce ſoit, dont on peut faire uſage avec ſuccès dans les branches inférieures de la peinture, ils s'imaginent, ſans doute, améliorer leur art par cette imitation, & en étendre les limites; mais ils ne font en effet que détruire ſon caractère eſſentiel, en ſe propoſant un objet auquel cet art ne peut atteindre, & qui eſt d'ailleurs fort au deſſous de celui dans lequel il doit ſe renfermer.

La perfection de chaque art conſiſte à remplir ſon

(1) Entre ces ſculpteurs eſt le Bernin qui, ſuivant M. Reynolds, n'a pas bien compris que la peinture, même dans le genre de l'hiſtoire, a deux ſtyles: l'un qu'on peut appeller le *ſtyle ſévère*, & l'autre le *ſtyle pittoreſque* ou *d'apparat*, & que le premier convient ſeul à la *ſculpture*. (*Note du Rédacteur.*)

but. On doit s'oppoſer hardiment à toute innovation contraire à la grandeur des idées qu'un art eſt capable de faire naître; à toute innovation qui tend à ſe propoſer dans la nature, pour objet d'imitation, ce qu'on ne peut que fauſſement imiter, & qui favoriſe la petite ambition de produire des effets pittoreſques & des illuſions auxquels les moyens de l'art lui refuſent de parvenir.

Si l'on veut que ce ſoit dans le talent de tromper les yeux que conſiſte la perfection de la *ſculpture*, il faut donc, ſans aucun autre examen, pour favoriſer cette abſurde prétention, procurer à cet art la reſſource barbare de la couleur : en effet, elle contribuera plus efficacement à rendre l'illuſion complette, que tous les artifices qu'on a imaginés juſqu'ici, & qu'on a tâché d'autoriſer ſous prétexte de donner plus de vérité aux productions de l'art.

La *ſculpture* a ſon caractère qui lui eſt propre; caractère grave & auſtère, qui l'oblige à produire un charme différent. On pourroit ajouter même que ſon caractère eſt d'un genre plus élevé, puiſqu'il conſiſte dans l'imitation de la beauté parfaite. Le charme qu'elle produit eſt un plaiſir vraiment intellectuel, & il ſe trouve, à beaucoup d'égards, incompatible avec le plaiſir qui tient uniquement aux ſens, & que procure aux eſprits ignorans & ſuperficiels le ſpectacle des formes qui n'ont que de l'élégance, ſans avoir de la beauté.

Il eſt permis au ſculpteur de mettre hardiment en œuvre tous les moyens que lui fournit ſon art pour produire la ſorte d'illuſion qui lui eſt accordée (1) :

(2) L'illuſion accordée à la *ſculpture* ne va pas juſqu'à faire

mais il ne lui eſt pas permis d'altérer par cette pratique les parties plus ſublimes auxquelles il doit s'attacher. Il faudra qu'il convienne, malgré lui, que depuis long-temps, les limites de ſon art ſont fixées, & que ce ſeroit envain qu'il oſeroit ſe flatter d'atteindre à une plus haute perfection que celle qu'on admire dans les chefs-d'œuvre qui nous reſtent de l'antiquité.

On pourroit être tenté de croire que les formes qu'il employe, avec quelqu'exactitude, quelque préciſion, quelque beauté qu'il les exécute, ne doivent être eſtimées que relativement à une plus noble fin, celle de ſignifier & de rendre, par l'attitude des figures, le ſentiment, le caractère intérieur, & les paſſions des perſonnages qu'il repréſente. Mais l'expérience nous apprend que la beauté ſeule des formes, ſans le concours d'aucune autre qualité, conſtitue par elle-même un grand ouvrage, & qu'elle exige, à juſte titre, notre eſtime & notre admiration.

On peut produire comme une preuve de la grande valeur que nous attachons à la beauté des formes, la plupart des ouvrages de peinture & de *ſculpture* de Michel-Ange, & ſur-tout un nombre conſidérable de ſtatues antiques, qui jouiſſent d'une admiration juſtement méritée, quoique d'ailleurs elles n'offrent pas

---

prendre une ſtatue pour la nature elle-même, ni à imiter avec une matière qui n'a qu'une ſeule couleur, la nature colorée. L'illuſion dont il faut qu'elle ſe contente, eſt de montrer des formes qui reſſemblent aux formes les plus belles de la nature, de repréſenter des expreſſions qui imitent la vérité, de donner au marbre l'apparence de la molleſſe des chairs, de la fermete des tendons, &c. (*Note du Rédacteur.*)

un caractère bien déterminé ni une fort grande expreſſion.

La *ſculpture* eſt un art borné en comparaiſon de quelques autres arts; mais elle a néanmoins ſes difficultés, &, dans les limites qui lui ſont propres, elle a des combinaiſons nombreuſes & très-variées.

L'eſſence de la *ſculpture* conſiſte dans la correction. Quand à la correction des formes, ſe trouvent joints le charme de la grace, la nobleſſe du caractère, & la vérité de l'expreſſion, comme dans l'Apollon, la Vénus de Médicis, le Laocoon, le Moyſe de Michel-Ange, & pluſieurs autres ouvrages, on peut dire que cet art a parfaitement rempli ſon but.

Il eſt difficile de déterminer par la théorie ce que c'eſt que la grace, & comment on peut l'acquérir ou s'en former une idée; mais *cauſa latet, res eſt notiſſima*: on en apperçoit continuellement l'effet, ſans ſe livrer à des recherches pénibles; & quoique la grace puiſſe ſe trouver quelquefois unie à l'incorrection, on ne peut jamais prononcer qu'elle en ſoit une conſéquence.

Je ſais qu'on a ſouvent cité le Corrège & le Parmeſan pour prouver que la grace eſt, chez eux du moins, une ſuite de l'incorrection : mais la moindre attention doit ſuffire à convaincre que l'incorrection de quelques parties que l'on remarque dans les ouvrages de ces deux maîtres, loin de faire naître la grace, ſert plutôt à la détruire.

Mais pour nous renfermer dans des ouvrages de *ſculpture*, on a dit que l'élégance de l'Apollon dépend d'un certain degré d'incorrection; que la tête ne ſe trouve pas placée entre les épaules, & que la moitié inférieure

de la ſtatue eſt plus longue que ne le permet l'exacte proportion.

Je puis répondre que la première de ces aſſertions critiques n'eſt pas vraie d'après l'autorité d'un fort habile ſculpteur de cette académie (*l'académie royale de Londres*) qui a copié cette ſtatue, & qui, par conſéquent, l'a examinée & meſurée avec beaucoup de ſoin.

Pour réfuter la ſeconde aſſertion, il faut ſe rappeller qu'Apollon eſt repréſenté ici comme exerçant une de ſes qualités particulières, la vélocité, & que, par conſéquent, l'artiſte lui a donné les proportions les plus propres à faire naître l'idée de ce caractère. Il n'y a donc pas plus d'incorrection dans ces formes ſveltes, qu'il n'y en a dans les muſcles fortement prononcés de l'Hercule, qui ſervent à lui donner le caractère de la vigueur.

La ſuppoſition qu'on peut produire la grace par l'incorrection, eſt un poiſon pour l'eſprit du jeune artiſte, & peut le porter à négliger ce qui eſt eſſentiel à ſon art, la pureté du deſſin, pour s'attacher à un phantôme qui n'a d'exiſtence que dans l'imagination déréglée de ceux qui prétendent trouver par tout de l'idéal & du ſur-humain.

Je ne puis quitter la ſtatue d'Apollon ſans vous communiquer une reflexion qu'elle m'a ſuggérée. On ſuppoſe que ce dieu eſt repréſenté au moment qu'il vient de décocher une flèche contre le ſerpent Python, & que la tête, un peu tournée vers l'épaule droite, indique qu'il eſt attentif à l'effet qu'elle produit. Ce que je veux remarquer ici, c'eſt la différence qu'on

obſerve entre cette intention du dieu & celle du Diſcobule qui attend auſſi l'effet de ſon diſque.

L'air gracieux, négligé, quoiqu'animé de l'un, & l'empreſſement d'un homme vulgaire que montre l'autre, nous prouvent d'une manière évidente avec quelle attention judicieuſe, & avec quelle fineſſe d'eſprit, les anciens ſtatuaires ſavoient indiquer le véritable caractère de leurs ſtatues. Les deux artiſtes dont il s'agit ici ont été également fidèles à la nature, & également admirables dans leur genre.

Comme l'attitude générale d'une ſtatue ſe préſente aux yeux d'une manière bien plus frappante que les traits du viſage, c'eſt dans cette habitude qu'on doit principalement chercher l'expreſſion : *patuit in corpore vultus*. La tête eſt une ſi petite partie, relativement à l'effet de toute la figure en général, que les anciens ſculpteurs ont quelquefois négligé de donner aux traits de la phyſionomie aucune expreſſion, pas même l'expreſſion générale de la paſſion qu'ils repréſentoient. On en voit un exemple frappant dans le grouppe des Lutteurs, qui, ſe trouvant engagés dans un combat fort animé, conſervent néanmoins ſur le viſage la plus grande ſérénité poſſible (1). On ne recommande pas cela comme

(1) Ce qui pourroit excuſer l'auteur de cet ouvrage antique, c'eſt que, de la manière que ſes lutteurs ſont grouppés & penchés vers la terre, les viſages ſont des parties peu apparentes dans tout l'enſemble. Or on ſait que les anciens avoient pour principe de s'attacher au plus utile, & de négliger ce qui l'étoit moins. Dans la compoſition de ce morceau, les têtes n'étant que des parties peu apparentes, ſont par conſéquent peu utiles à l'effet de tout l'ouvrage, au-lieu que la tête eſt ordinairement la partie ſur la-

un exemple à ſuivre, car il n'y a aucune raiſon de ne pas faire accorder l'air du viſage avec l'attitude & l'expreſſion de la figure : mais de ce que ce défaut étoit fréquent dans les ouvrages de *ſculpture* antique, on peut conclure qu'il provenoit de l'habitude qu'avoient les artiſtes de négliger ce qu'ils regardoient comme moins important.

Quoique la peinture & la *ſculpture* ſoient, ainſi que pluſieurs autres arts, fondés ſur les mêmes principes, il ſemble cependant qu'il n'y a aucun rapport dans ce qu'on peut appeller les principes ſécondaires de ces arts. La différence des matières ſur leſquelles ils exercent leur pouvoir doivent néceſſairement occaſionner une différence relative à la pratique qui leur eſt propre.

Il eſt un grand nombre de beautés de détail que le peintre ſaiſit aiſément & qui ſont hors de la portée du ſculpteur. On oſe même ajouter que, dans le cas où il pourroit en faire uſage, ces ſortes de beautés, *qui* ne lui ſont pas propres, n'ajouteroient aucun prix, aucun mérite à ſes productions.

Parmi les différens eſſais infructueux que les ſculpteurs modernes ont faits pour le perfectionnement de leur art, on peut regarder comme les principaux ceux qui ſuivent.

La pratique de détacher les draperies des *figures*, pour les faire paroître volantes.

Les différens plans donnés au même bas-relief.

La prétention de préſenter les effets de la perſpective.

---

quelle s'attachent d'abord les yeux, & par conſéquent la plus importante de toutes. (*Note du Rédacteur.*)

L'adoption du coſtume moderne, qui, en *ſculpture*, fait le plus mauvais effet.

La folie de chercher à faire jouer & voltiger la pierre en l'air eſt ſi viſible, qu'elle porte avec elle ſa condamnation. Cependant il paroît qu'elle a été l'objet de l'ambition de pluſieurs ſculpteurs modernes, & particulièrement du Bernin. Comme ce ſtatuaire tient un des premiers rangs entre les modernes, il eſt du devoir de la critique de prévenir les mauvais effets que pourroit produire une ſi puiſſante autorité.

Le premier ouvrage célèbre qu'il exécuta dans ſa jeuneſſe, le grouppe d'Apollon & Daphné, fit eſpérer qu'il diſputeroit un jour la palme aux meilleurs artiſtes de l'antiquité : mais il s'écarta bientôt de la bonne route. Quoique tous ſes ouvrages offrent des parties qui le diſtinguent de la foule des artiſtes ordinaires, il paroît néanmoins, par ſes dernières productions, qu'il s'étoit égaré. Au lieu de continuer l'étude de la beauté idéale qu'il avoit commencée avec tant de ſuccès, il ſe livra à la folle recherche des nouveautés ; &, entreprenant d'exécuter ce qui n'eſt pas au pouvoir de l'art, il s'obſtina à vaincre &, à maîtriſer la dureté & la fierté du marbre. Quand même il ſeroit parvenu à donner un air de vérité aux draperies volantes qu'il affectoit, le mauvais effet & la confuſion qui réſultent de ce qu'elles ſe trouvent ainſi détachées de la figure à laquelle elles appartiennent, auroient dû ſuffire pour le détacher de cette méthode.

Sa tête de Neptune, dans l'académie de Londres, ſuffit pour nous donner un exemple de l'ineptie qu'il y a de vouloir repréſenter en ſculpture, les effets du vent par les moyens qu'il a choiſis. Les boucles de

cheveux de cette tête voltigent en tous ſens, enſorte que l'on ne peut, du premier coup-d'œil, reconnoître quel eſt l'objet que l'on voit, ni démêler le viſage entre toutes ces boucles volantes, parce que tout étant de la même couleur & de la même ſolidité, tout ſe détache avec la même force.

Cette même confuſion embarraſſante qui réſulte ici des cheveux, eſt également produite par les *draperies* volantes, puiſque l'œil doit, par la même raiſon, *les* confondre inévitablement avec les formes principales de la figure, ſi même ces maſſes de pierre, qui ont la prétention d'imiter des draperies, ne l'empêchent pas abſolument de démêler les formes, juſqu'à ce qu'il ſoit à portée d'examiner l'ouvrage en détail, & de ſéparer, avec une ſorte d'effort, tout ce qui y eſt confondu.

Il eſt une règle générale, également vraie dans *les* deux arts; c'eſt que, du premier coup-d'œil, on doit diſcerner, d'une manière claire & diſtincte, & ſans le moindre embarras, les formes & l'attitude d'une figure. C'eſt à quoi le peintre parvient aiſément, en éteignant certaines parties du fond, ou en les tenant aſſez obſcures, pour les empêcher de ſe mêler avec les parties principales, & par conſéquent de leur nuire.

Le ſculpteur n'a d'autre moyen d'empêcher *cette* confuſion, que d'attacher immédiatement à la figure, les draperies des grandes parties, de manière que les plis, en ſuivant l'ordre de ces parties, les accuſent nettement, & laiſſent appercevoir la forme & l'attitude du nud qu'elles couvrent.

Quoique la draperie de l'Apollon forme une grande maſſe, & ſe trouve ſéparée de la figure, elle ne contrarie

point ce que nous venons d'établir. Cette draperie eſt totalement iſolée, & la régularité, la ſimplicité de ſa forme ne permettent en aucune manière de la confondre avec la figure. Elle n'en fait pas plus partie, que ne le font un cippe, un tronc d'arbre, ou de ſemblables objets que l'on voit ſouvent joints aux ſtatues.

Le principal objet de ces acceſſoires eſt de renforcer la ſtatue & de la préſerver des accidens. On croit aſſez généralement que le manteau qui tombe du bras de l'Apollon du Belvedère a la même deſtination; mais l'artiſte a eu une plus grande idée; celle d'éviter la ſéchereſſe qui ſeroit réſultée d'un bras nud étendu dans toute ſa longueur; à quoi l'on peut ajouter l'effet déſagréable qu'auroit produit l'angle droit formé par le corps & le bras.

Les ſtatues des Apôtres, dans l'égliſe de Saint Jean de Latran, à Rome, me paroiſſent dignes de cenſure, comme offrant une imitation peu judicieuſe de la manière des peintres. Les draperies de ces ſtatues ſont diſpoſées par larges maſſes, & leur donnent, ſans contredit, une certaine grandioſité que l'ampleur & la quantité de l'étoffe doivent néceſſairement produire: mais en convenant qu'elles ſont exécutées avec beaucoup d'eſprit, & de manière à paroître auſſi legères que la matiere le permet, on ſent qu'il a été impoſſible aux artiſtes de faire diſparoître totalement la peſanteur & la ſolidité de la pierre.

Quoiqu'il n'y ait aucun moyen d'empêcher le mauvais effet que les projections de draperies maſſives des ſtatues doivent toujours produire dans les ouvrages de ronde-boſſe, il n'en eſt pas de même de ceux en bas-relief.

Le ſculpteur peut y ménager à ſon gré, auſſi bien que le peintre même, des parties détachées de draperies, en les uniſſant au fond, & les y faiſant perdre en mourant, de manière qu'elles ne puiſſent ni embarraſſer les figures, ni rendre les compoſitions confuſes.

Mais dans ces ſortes d'ouvrages, le ſculpteur, peu ſatisfait de cette heureuſe imitation, s'eſt aviſé de repréſenter, comme les peintres, des figures ou des grouppes de figures ſur des plans multipliés : c'eſt à dire quelques unes ſur un premier plan, & d'autres ſuppoſées à une plus grande diſtance ; pour parvenir à l'indication de ces plans dégradés, il n'a d'autre moyen que de faire les figures qu'il ſuppoſe éloignées, d'une proportion plus petite que celles qu'il place ſur le premier plan, & de leur donner moins de relief en raiſon de leur diſtance. Rien de cela n'atteint au but qu'il ſe propoſe. Ces figures paroîtront ſeulement faites ſur une échelle plus petite, mais elles ſeront d'ailleurs auſſi voiſines de l'œil que celles qui ſe trouvent placées ſur la ligne de terre (1).

(1) Un grand vice des plans multipliés dans les bas-reliefs, vice qui ſuffit à prouver que cette multiplication des plans n'eſt pas du reſſort de l'art, c'eſt que les premières figures portent des ombres ſur des plans prétendus reculés, auxquels, dans la nature, cette ombre ſeroit loin de pouvoir atteindre. En peinture, les différens plans reculent par l'imitation de la perſpective aërienne, par la dégradation des tons, par la vapeur qui éteint les objets éloignés : ces reſſources ne ſont pas au pouvoir du ſculpteur. Il repréſente des figures qu'il prétend faire fuir, en dégradant leurs proportions, qui ne fuient point par l'effet, puiſqu'un bas-relief, quelle que ſoit ſa profondeur réelle, ne peut fournir qu'une très-foible dégradation, depuis les figures les plus

Ce procédé eſt non ſeulement ſans ſuccès relativement à l'intention de l'artiſte ; mais cette diviſion de l'ouvrage en pluſieurs petites parties lui fait immanquablement perdre de la grandeur de ſon effet général.

S'il eſt une partie dans laquelle les modernes ont, peut-être, ſurpaſſé les anciens, c'eſt la diſpoſition qu'ils ont faite quelquefois d'un ſimple grouppe en bas-relief, & l'art avec lequel ils ont donné, par degré, plus de ſaillie aux différentes figures qui compoſent ce grouppe, en partant du fond uni juſqu'au point où l'ouvrage devient de demi-boſſe. On ne connoît point, je penſe, d'ouvrage ancien, qui, à cet égard, puiſſe être comparé au talent que le Gros a montré dans le bas-relief d'un autel de l'égliſe des Jacobins, à Rome. Différens plans, ou degrés de relief, produiſent donc un bon effet dans le même grouppe, & c'eſt ce qu'a prouvé le Gros : mais cet exemple ne prouve rien en faveur des grouppes ſéparés, & qui ſe trouvent à quelque diſtance les uns des autres, & ſe détachent les uns ſur les autres.

L'idée de ce perfectionnement dans l'art de compoſer un grouppe en bas-relief a été ſuggérée, ſans doute, par la pratique des peintres modernes, qui détachent leurs figures ou leurs grouppes du fond par la même dégradation inſenſible & qui operent en tous points d'après les mêmes principes généraux : mais comme le marbre n'a point de dégradation de ton, c'eſt l'é-

---

avancées, juſqu'au plan le plus reculé. Un art ne doit pas haſarder des menſonges qu'il ne peut ſoutenir adroitement. (*Note du Rédacteur.*)

conomie de l'ouvrage qui offre le ſeul moyen d'y obtenir le clair-obſcur.

Le ſecond perfectionnement imaginaire dont on a voulu s'occuper, a été de repréſenter dans les bas-reliefs, les effets de la perſpective. Nous avons peu de choſe à dire ſur ce ſujet. On doit ſe rappeler avec combien peu de ſuccès les ſculpteurs modernes ont cherché à montrer par un de leurs angles les fabriques qu'ils ont introduites dans leurs bas-reliefs, afin qu'elles paruſſent fuir en perſpective vers le fond (1). Ces eſſais nous montrent l'ardent deſir qu'ont eu ces artiſtes de ſurmonter les difficultés; mais ils nous prouvent en même temps que le marbre & la pierre ne ſe prêtoient pas à ſeconder leur ambition. Les anciens ont montré plus de ſageſſe, en ſe contentant de repréſenter ſeulement l'élévation des fabriques qu'ils introduiſoient dans leurs bas-reliefs.

Nous voici parvenus à la dernière obſervation qui porte ſur la manière dont il faut draper les ſtatues faites en l'honneur des perſonnes mortes depuis peu, ou encore actuellement vivantes.

La ſatisfaction de tranſmettre à la poſtérité la forme

(1) Les auteurs des bas-reliefs, en montrant les fabriques par un de leurs angles, les font fuir par les lignes qu'ils tracent, ſans qu'elles fuient par le ton. C'eſt tracer de la perſpective, & non en exprimer l'effet; il n'y a que le ton qui puiſſe le rendre. L'emploi des couleurs, ou du moins d'une couleur dégradée ſuivant l'effet de la nature, eſt abſolument néceſſaire à l'expreſſion de la perſpective. On la démontre par des lignes, on ne peut l'exprimer que par des tons, & il faut que la perſpective aérienne ſoit unie à la perſpective linéale. (*Note du Rédacteur.*)

de nos vêtemens actuels eſt, ſans doute, achetée à trop haut prix, s'il faut y ſacrifier ce que l'art a de plus précieux. Le travail du marbre demande un très-grand talent, & ce n'eſt pas la peine de ſe ſervir d'une matière auſſi ſolide que celle qu'employe le ſtatuaire, pour faire paſſer aux ſiècles futurs des modes dont l'exiſtence ne s'étend preſque jamais au-delà d'une année.

On peut voir en cette ville, (*Londres*) une ſtatue équeſtre dans le coſtume moderne, & il n'en faut pas davantage pour détourner les artiſtes de ſemblables eſſais.

La *ſculpture* eſt un art formaliſte, régulier, auſtère même, qui dédaigne tous les objets familiers comme incompatibles avec ſa dignité, & qui rejette en même temps toute eſpèce d'affectation & d'apparence de ſtyle académique. Ce n'eſt donc qu'avec une grande circonſpection qu'il faut employer le contraſte, ſoit d'une figure avec une autre, ſoit des membres d'une ſeule ſtatue iſolée, ſoit des plis d'une draperie. Enfin tout ce qui tient à la fantaiſie ou au caprice, & tout ce qui eſt connu ſous le nom de pittoreſque, quoiqu'admirable partout ailleurs, ne peut s'accorder avec la ſageſſe & la gravité qui caractériſent particulièrement cet art.

Il n'y a rien qui diſtingue mieux le goût ſage & raiſonné, qu'une correſpondance régulière, un juſte accord entre les différentes parties du deſſin, qui toutes doivent être unies & enchaînées pour former un enſemble. Nous pouvons donc prononcer hardiment, d'après cette règle générale, que l'uniformité, la ſimplicité, la monotonie de la matière qu'emploie le ſculpteur, qui eſt ordinairement le marbre blanc, preſcrivent des limites à ſon art, & lui commandent de

ne point s'écarter de la simplicité de deſſin qui y eſt convenable. (*Article extrait de M.* REYNOLDS.)

SEC (adj.), SÉCHERESSE (ſubſt. fém.). C'eſt par les applications que nous faiſons des mots attachés aux propriétés & aux fonctions de nos ſens, que nous donnons à la plus grande partie de nos idées intellectuelles une certaine exiſtence, qui les rend plus ſenſibles. Les ſens d'ailleurs ſemblent faire entr'eux communication, & communauté de biens, en ſe prêtant les différens mots, ou les différentes manières de s'exprimer qui leur ſont propres.

Ici la vue s'approprie ce qui appartient au toucher. Un corps peut être humide ou *ſec*; de ces deux qualités, la *ſéchereſſe* ſemble en général moins amie du tact, & vraiſemblablement cette différence a conduit aux applications empruntées de ce mot; elles expriment toutes un caractère blâmable. Un ſtyle *ſec*, une poëſie *ſèche*, un muſicien dont le jeu eſt *ſec*, une compoſition muſicale dont la tournure eſt *ſèche*, un trait & des contours *ſecs*, une couleur *ſèche*, ſont des défauts dont l'art d'écrire, la muſique & la peinture doivent ſe préſerver avec ſoin. Mais d'où provient cette *ſéchereſſe* de manière qui déplaît? ſans doute d'un défaut de l'imagination; car le ſens de ce mot s'étend figurément juſqu'à cette faculté purement intellectuelle.

L'imagination, dans les arts, préſente l'image d'un terrein qui produit. Si l'imagination eſt peu féconde, elle préſente ce terrein dénué d'une fertilité qu'on attend d'elle, comme des ſables arides, comme une terre deſſéchée, & cette aridité ſe fait ſentir dans la

manière

manière dont l'image eſt rendue, comme elle ſe fait voir dans les fruits qu'il produit.

Les vers du poëte *ſec* ſont dénués de graces, de liaiſon, de richeſſe; de cette ſorte d'abondance, ſuperflu néceſſaire aux agrémens de la poëſie. Le muſicien *ſec* ne donne aux ſons qu'il tire de la corde & de l'archet aucune rondeur, retient les vibrations, & il ſemble ne produire qu'a regret les ſons qu'il fait entendre. Le deſſinateur qui a le même défaut trace ſes figures avec un trait ammaigri qui n'a rien de moëlleux; ſes contours ne ſont point préparés, ſa touche eſt épargnée. Chez le peintre *ſec*, les teintes ſeront ſans paſſages, mal fondues, & cette aridité, cette *ſéchereſſe*, comme on peut le ſentir, ont un rapport avec le tact ſoit de la main, ſoit du palais ou de la langue. Ces idées ſe ſont jointes naturellement à celles qui ont rapport a la nature des ſols arides & *ſecs*, en oppoſition avec les terreins gras.

Dans les premiers eſſais de l'art de la peinture, l'imitation timide entraîne les artiſtes à la *ſéchereſſe*, par l'effort qu'ils ſe croient obligés de faire pour imiter dans les plus petits détails les objets qu'ils prennent pour modèles. Cette *ſéchereſſe* tient à la marche générale de l'art; & la preuve qu'elle peut être indépendante du talent de l'artiſte, c'eſt que Raphaël, imitant les maîtres qui l'avoient précédés & qui n'étoient pas éloignés de la renaiſſance de l'art, a eu ce défaut dans ſa première manière, & l'a perdu abſolument dans ſa dernière. Ce défaut eſt donc corrigible par la méditation & le travail, lorſqu'il n'eſt pas inhérent au caractère de l'artiſte.

On peut comparer la plus grande partie des jeunes

artiſtes qui commencent à deſſiner, aux nations qui, pour parler figurément, commencent, dans leur jeuneſſe, à pratiquer les arts.

Les jeunes artiſtes ſont naturellement portés à la *ſéchereſſe* dans les premiers eſſais qu'il font du crayon, à moins que les bons modèles qu'on leur offre à copier, & les bonnes inſtructions ne les détournent de cette *ſéchereſſe* qui les place au rang des artiſtes qui commencent ou à créer ou à faire renaître l'art.

Si ce défaut a ſa ſource dans la nature, rien ne pourra le corriger. L'artiſte dont le caractère ſera *ſec*, l'eſprit aride, l'imagination ſtérile, aura une *ſéchereſſe* qui ſe démontrera dans ſa manière de s'exprimer, dans ſes mouvemens, dans ſes actions & dans l'exercice de toutes les parties de ſon art. Les productions de cet art ſont, il eſt vrai, deſtinées à imiter les objets extérieurs; mais en même tems, elles trahiſſent toujours, dans cette imitation, aux yeux de ceux qui ſe donnent la peine de la bien obſerver, le caractère intérieur & moral de l'artiſte.

On doit appliquer au pinceau ce que j'ai dit du crayon, & les moyens ſouvent trop inſuffiſans de ſe corriger de la *ſéchereſſe*, ſont de copier & d'obſerver beaucoup les ouvrages des grands maîtres qui, pour parler le langage de l'art, ont peint gras & fait des tableaux dont la touche eſt moëlleuſe, & dont la couleur fondue n'a point cette aridité qui tient à la *ſéchereſſe*. (*Article de M.* WATELET.)

SENTIMENT (ſubſt. maſc.) Ce mot peut s'employer, en parlant des ouvrages de l'art, dans un des ſens qu'on lui donne dans le langage ordinaire, où il

ſe prend ſouvent pour l'effet de la ſenſibilité : Ainſi l'on peut dire qu'il y a du *ſentiment* dans l'ouvrage d'un artiſte, comme l'on diroit qu'il y en a dans l'ouvrage d'un poëte. Tous les peintres & ſtatuaires qui réuſſiſſent dans la partie de l'expreſſion, montrent du *ſentiment*, puiſque l'expreſſion dans l'art ne peut être produite que par une ſenſibilité exquiſe.

Mais le mot *ſentiment* a une ſignification dans laquelle il appartient à l'idiôme particulier des artiſtes, & il s'applique alors à une partie de l'art qui tient à l'exécution. C'eſt ainſi que l'on dit d'un contour qu'il y a du *ſentiment*, ou de quelque partie d'une figure qu'elle eſt faite avec *ſentiment*. Mais ce mot en prenant une nuance étrangère à ſon acception commune, ne s'écarte cependant pas de cette acception, puiſqu'il marque toujours un réſultat de la ſenſibilité. En effet, c'eſt parce qu'un artiſte ſent fortement ce qui ſert à bien exprimer les formes de la nature, qu'il les rend par un trait *reſſenti*, & qu'il donne à ſon trait ce qu'on appelle du *ſentiment*. C'eſt parce qu'il s'eſt bien rendu compte de ce qu'il y a de principal dans une partie qui fait l'objet de ſon étude, c'eſt parce que ce caractère principal excite en ſon ame une ſenſation vive, qu'il exprime ce caractère avec *ſentiment*. Comme l'orateur prononce avec *ſentiment*, une vérité capitale dont il eſt bien pénétré, comme ſon accent eſt alors plus appuyé, plus vif, plus véhément, de même l'artiſte qui veut imiter un objet de la nature, employe les moyens de ſon art pour appuyer, en quelque ſorte, davantage, pour accuſer avec plus de force, pour rendre d'une manière plus frappante, ce qui contribue ſurtout à bien exprimer l'apparence de ſa

qui caractériſe principalement cet objet. Exprime-t-il ce caractère par un trait? on reconnoît qu'il l'a conduit d'une main plus vigoureuſe, qu'il l'a plus fortement appuyé dans la partie qui annonce principalement ce caractère. Frappe-t-il une touche? il lui donne une fermeté qui annonce le *ſentiment* dont il étoit rempli. N'a-t-il qu'un *ſentiment* incertain ſur l'objet qu'il imite? Il le rend avec molleſſe. Son trait, ſa *touche* partagent l'indéciſion de ſa penſée. L'indéciſion, la molleſſe, ſont le contraire de ce que, dans l'art, on exprime par le mot *ſentiment*. Le *ſentiment* eſt toujours accompagné de fermeté; mais la fermeté ne ſert qu'à diſſimuler l'ignorance, quand elle n'eſt pas le réſultat d'une ſenſation juſte imprimée par l'objet imité, & d'une connoiſſance parfaite de cet objet, ſans laquelle il ne peut exciter que des ſenſations incertaines. (L.)

SFUMATO (adj. Italien pris ſubſtantivement.) Il conſiſte dans une manière de peindre extrêmement moëlleuſe, qui laiſſe une certaine incertitude ſur la terminaiſon du contour, & ſur les détails des formes quand on regarde l'ouvrage de près; mais qui n'occaſionne aucune indéciſion quand on ſe place à *une juſte* diſtance. Cette manière eſt agréable & exprime bien la nature, qui, à une certaine diſtance, nous montre les objets avec une ſorte d'indéciſion, parce qu'ils ſont enveloppés de plus ou moins de vapeurs. Cependant, quoique le mot *ſfumato* ſignifie proprement *enfumé*, il ne faut pas croire que pour atteindre à la qualité agréable de peindre *ſfumato*, il faille repréſenter les objets comme ſi l'on ne les appercevoit qu'au travers

d'une fumée : c'eſt alors l'excès de cette qualité, & elle devient vicieuſe. Le Guerchin a bien ſaiſi le point juſte du *sfumato* ; Grimoux a quelquefois approché de l'excès.

Le *sfumato* exclud la qualité dont nous venons de traiter dans le précédent article, & que nous avons exprimée par le mot *ſentiment*. La carrière de l'art eſt ſi vaſte, qu'on peut la parcourir avec gloire, ſans que les concurrens s'y rencontrent les uns les autres ; & des couronnes y ſont promiſes aux athletes dont les qualités ſont les plus oppoſées. La condition des prix eſt de bien rendre les apparences de la nature ; & il y a mille manières différentes de voir & de ſaiſir ces apparences. La nature montre les objets plongés dans le milieu aërien qui les enveloppe ; celle eſt l'apparence que ſaiſiſſent les artiſtes qui peignent *sfumato*. Les différentes parties qui compoſent les objets ont un caractère qui leur eſt propre : & c'eſt ce caractère dont ſont principalement frappés les artiſtes qui l'expriment avec *ſentiment*. (L.)

SGRAFITTO, peinture *al ſgrafitto* ; c'eſt une manière de peindre introduite par le Polidore, & qui a été abandonnée après lui : le procédé en tenoit plutôt de la gravure que de la peinture. *Voyez* ÉGRATIGNÉ.

SILENCE (ſubſt. maſc.) Comme on dit qu'il y a du *tapage* dans un tableau, pour exprimer qu'il y a beaucoup de mouvement, on dit auſſi qu'il y a dans un tableau un grand *ſilence*, un beau *ſilence*, pour exprimer que la compoſition en eſt ſage ainſi que l'effet, que le tout-enſemble met l'ame du ſpectateur dans un

état de calme dont il ſe plaît à jouir. Le *ſilence* ſuppoſe de la modération dans les mouvemens, & de la douceur dans l'effet. Il ne s'accorde point avec le grand éclat du coloris. C'eſt plutôt dans les écoles de Rome ou de Lombardie qu'il faut chercher un aimable *ſilence*, que dans les écoles brillantes de Veniſe ou de Flandre. (L.)

SIMPLICITÉ (ſubſt. fem.) Cette qualité, *jointe* à la beauté conſtitue le grand. Dès qu'on s'éloigne de la *ſimplicité*, on abandonne le grand pour tomber dans l'apparat. Le grand ſtyle ſuppoſe la *ſimplicité* dans toutes les parties; dans le ſujet, dans les formes, dans les attitudes, dans les ajuſtemens, dans la compoſition, dans l'ordonnance, dans les acceſſoires, dans les effets, dans la couleur. Rien de ſimple au contraire n'entre dans le ſtyle d'apparat; tout y eſt brillant, riche, faſtueux.

Le ſtyle ſimple & grand ſuppoſe une grande ame dans celui qui le poſſède, un grand goût dans celui qui l'applaudit. Le ſtyle d'apparat procure des ſuccès plus faciles & plus univerſels, mais une gloire moins durable.

A Rome, dit Mengs, où l'on a conſervé plus qu'ailleurs le goût antique, on mépriſe cette variété d'objets qui font, par leurs différentes couleurs, le charme des tableaux du Titien, & l'on cherche au contraire à rendre les compoſitions auſſi ſimples qu'il eſt poſſible. (L.)

SINUEUX (ajd.) Ce mot n'appartient pas à l'art, mais il exprime une idée qui y eſt relative. Les con-

cours auroient de la roideur, ſi les lignes droites y dominoient : ils doivent décrire une grande variété de courbes, & être par conſéquent *ſinueux* ; c'eſt ce que les artiſtes expriment, quand ils parlent de contours *ondoyans*, ou de lignes *ſerpentines* que décrivent les contours. (L.)

SITE. (ſubſt. maſc.) Ce mot, dans le langage de la peinture, ſignifie ce que veut dire, dans le langage ordinaire, *ſituation* d'un lieu, lorſqu'on dit, *une belle*, *une agréable*, *une riante ſituation.*

Quoique le mot *ſite* appartienne plus particulièrement à la peinture du payſage, il n'eſt point du tout étranger au genre de l'hiſtoire. En effet la perfection à laquelle doit tendre le peintre d'hiſtoire, exige, par rapport aux *ſites*, un choix très raiſonné.

Premièrement, parce que le *ſite* doit contribuer à déſigner le lieu de la ſcène, la ſaiſon & même la partie du jour où s'eſt paſſée l'action qu'on repréſente, & que, par ces propriétés, il fait quelquefois une partie très eſſentielle du *coſtume.*

Secondement, parce que le *ſite*, par ſa nature & ſon caractère, doit, en s'aſſortiſſant à l'action, contribuer à l'effet général, à la poéſie, & quelquefois même à la moralité du ſujet.

Comme les *ſites* des tableaux d'hiſtoire ſont généralement compoſés par le peintre, & ne peuvent que difficilement être exécutés d'après la nature, le ſoin le plus eſſentiel qu'on doit avoir, après le choix du caractère, & après avoir arrêté les diſpoſitions générales, eſt de déſigner les plans de manière que les dimenſions des terreins & des objets qui s'y trouvent, en indiquent les eſpaces & les éloignemens.

Ce ſoin exige (ce que les artiſtes obſervent rarement avec aſſez d'exactitude) de recourir aux loix des deux perſpectives. Premièrement, en ſe fixant des points à-peu-près déterminés d'éloignement; ſecondement en faiſant entrer dans ces déterminations les inégalités des terreins, les profondeurs des vallons, les hauteurs des collines & celles des montagnes. Enfin en déterminant, d'après ces points arrêtés, les grandeurs & les formes particulières des arbres, des rochers, des fabriques, &. en établiſſant bien, d'après toutes ces dimenſions, l'effet perſpectif aérien qui, joint à l'exactitude de la perſpective linéale, fait parcourir à l'œil du ſpectateur l'étendue du terrein qu'on a eu deſſein de repréſenter, & le promène dans des lieux circonſcrits, ou le fait voyager dans de vaſtes contrées.

On doit faire entrer dans les richeſſes des *ſites*, l'étendue des mers, ſi le ſujet le comporte, les aſpects des rivières & les accidens dont le Ciel eſt ſuſceptible; car les effets de ſa lumière, les formes, les couleurs des nuages & le ton dont on les peint, contribuent, non-ſeulement à l'effet général du clair-obſcur, & à l'harmonie de la couleur, mais au caractère des *ſites*, & à déterminer, comme je l'ai dit, la ſaiſon & les parties du jour.

Les *ſites* que repréſentent les payſagiſtes demandent une ſorte de méditation, relativement aux détails. J'ai parlé de cet objet à l'article PAYSAGE. J'ajouterai ſeulement ici que les *ſites* pittoreſques, piquans ou extraordinaires, peuvent, lorſqu'ils ſont bien choiſis & bien compoſés, faire excuſer quelques moindres perfections dans l'exécution des détails, & qu'à ſon tour, l'exécution fine, juſte & ſoignée dans toutes les parties,

peut donner à des *sites* communs & qui manquent de caractère, des agrémens qui attachent & qui plaisent. (*Article de M.* WATELET.)

SOIGNÉ. (adj.) Un ouvrage *soigné* est celui à qui l'on a donné des soins curieux & recherchés. Ces soins ne s'accordent pas avec l'enthousiasme, ni même avec la vivacité de conception qui entraîne ordinairement celle de l'exécution. L'idée du *soigné* emporte avec elle celle de la petitesse dans l'ouvrage & de la médiocrité dans l'esprit de l'ouvrier, & par conséquent elle exclud celle du grand.

Ce n'est pas que les ouvrages qui ont le plus de véritable grandeur, & ceux même qui sont inspirés par l'enthousiasme, n'exigent des soins. Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange lui-même, tout bouillant qu'il étoit, donnoient des soins à leurs travaux; mais ils n'y donnoient pas cette sorte de soins qui produit le *precieux*, le *recherché*, & ce qu'on entend enfin par le mot *soigné*.

Il peut sembler contradictoire de dire qu'un bon ouvrage exige des soins, & même de très-grands soins, & d'ajouter que le *soigné* ne convient qu'à des ouvrages d'un genre médiocre. Mais avec un peu de réflexion, on sentira qu'il faudroit avoir l'ame bien froide pour se trouver devant un tableau dont le sujet auroit de la grandeur, & qui seroit traité avec toute la grandeur convenable au sujet, & n'avoir d'autre éloge à donner à un si bel ouvrage, sinon que c'est un ouvrage *soigné*.

Mais quand on voit un petit tableau, dont le sujet est indifférent par lui-même, tels que sont, en gé-

néral, les ſujets traités par les Maîtres Hollandois; quand on reconnoît que les ſoins de l'artiſte ont donné du prix à ce ſujet trivial, on peut dire que c'eſt un ouvrage *ſoigné*, *très ſoigné*, & c'eſt lui accorder en grande partie l'éloge qu'il mérite.

Le ſentiment des ſoins que l'artiſte s'eſt donnés pour parvenir à la perfection d'un grand ouvrage contribue ſi peu au plaiſir des ſpectateurs, ou plutôt eſt tellement nuiſible à ce plaiſir, que l'on cherche à *diſſimuler* ces ſoins par des travaux qu'on ajoute à tout l'appareil du premier travail, & auxquels on donne la plus grande apparence de liberté.

Cependant il eſt des palmes pour tous les genres de mérite dans la carrière des arts; & ceux qui n'ont reçu de la nature que le moyen de plaire par des ouvrages *ſoignés*, doivent ſe contenter de leur partage. On ne marche pas ſans gloire ſur les pas des Gerard Douw, des Mieris, des Vander Werf. (L.)

SOUPLESSE. (ſubſt. fém.) Cette qualité louable eſt oppoſée au vice de la roideur. Elle doit ſe trouver dans les contours, dans les attitudes, dans les ajuſtemens & dans toute la compoſition. Les contours doivent être ſinueux, coulans; les attitudes être faciles; le ajuſtemens naturels; la compoſition, variée: ſi toutes ces loix ſont obſervées dans un ouvrage, on y trouvera toute la *ſouplesſe* que l'on eſt en droit d'exiger.

La *ſouplesſe* s'attribue plus particuliérement au mouvement des contours, au cadencement des parties, au jet des draperies, qu'à l'ordonnance générale. » C'eſt des ca» dencemens répandus dans les parties du corps qui en » ſont ſuſceptibles, que naît, dit Dandré Bardon, cette

» *ſouplesſe* qui donne des graces infinies à la nature : » prérogative ſans laquelle une tête, une figure, reſ- » ſemblent à un bloc de marbre ſans mouvement, & » n'ont ni ame, ni eſprit.

» Que la *ſouplesſe*, ſi juſtement requiſe pour les » graces de l'imitation & pour les charmes du preſ- » tige, ne jette pas cependant le deſſinateur dans ce ſe » eſpèce de diſlocation vicieuſe qui fait diſparoître » la ſolidité de la machine animale. En ſe rappellant » les principes de l'oſtéologie, il ſe ſouviendra que » les os ſe trouvent ſous les chairs ; qu'ils ne ſont » flexibles que dans leurs articulations, & il ſentira » qu'il y a du danger de les faire paroître briſés, » lorſqu'à leur préjudice on donne une *ſouplesſe* outrée » & un mouvement exagéré aux muſcles & aux membres » d'une figure, qui ne doivent avoir qu'un léger ca- » dencement.

» Qu'il évite de prêter à ſon enſemble ce tortil- » lement affecté que la nature dément, & qui eſt » un des plus grands vices de la *manière*. La *ſouplesſe* » conſiſte bien plus dans la diſpoſition naturelle & » facile de toutes les parties, que dans les travaux » auxquels on aſſervit tous les muſcles. C'eſt altérer » leur mouvement, que de les trop tourmenter. Que » les figures ſoient ſouples ſans affectation : c'eſt le » moyen de leur donner cette ame, cette expreſſion, » qui les rend ſi admirables dans la belle nature. »

SOURD. (adj.) En adoptant le mot *ſourd* dans le langage de la peinture, pour ſignifier des couleurs ou des fonds qui n'ont aucun éclat, & laiſſent l'œil tranquille, on a ſuppoſé que la ſenſation produite

à leur occaſion ſur la vue, approche de celle que cauſent ſur l'oreille des ſons adoucis & qui ont quelque choſe de vague.

On appelle donc *ſourd* en peinture les couleurs ou les fonds dont le ton a quelque choſe de doux & de vague; & ces tons, qui ſe forment par des couleurs rompues & ſans éclat, ſont doux en effet à l'œil comme les ſons de certains inſtrumens à ſourdine, ou comme des accords qu'on entendroit de loin, le ſont à l'oreille.

Les tons *ſourds* font briller les objets peints de couleurs brillantes, comme les accords adoucis font valoir les voix ſonores qu'ils accompagnent. Le pouvoir de ces oppoſitions bien ménagées eſt connu dans tous les arts. (*Article de M.* WATELET.)

SPIRITUEL. (adj.) Les figures ſeront *ſpirituelles*, ſi elles ont de l'expreſſion. Il eſt aiſé de ſentir que des têtes qui expriment avec juſteſſe les affections de l'ame dont les figures ſont cenſées pénétrées, ont tout l'eſprit qu'elles doivent avoir.

On dit un trait *ſpirituel*, une touche *ſpirituelle*, comme on dit: il y a de l'*eſprit* dans ce trait; cela eſt touché avec *eſprit*. On dit même que le feuillé d'un payſage eſt *ſpirituel*, ou qu'il y a de l'*eſprit* dans le feuillé d'un payſage: alors le mot *ſpirituel* ſe rapporte à la manœuvre, & prend une ſignification particulière à la langue de l'art. *Voyez* l'article ESPRIT. (L.)

STANTÉ. (adj.) Ce mot qui appartient excluſivement à la peinture, eſt ſynonyme de peiné, fati-

gné. Il eſt emprunté du verbe italien *ſtentare*, qui ſignifie pâtir, être mal à ſon aiſe, ſe donner de la peine.

Un peintre doit ſe donner de la peine pour parvenir à plaire; mais il ne plaira pas s'il laiſſe ſentir la peine qu'il s'eſt donnée. Quand on a bien travaillé pour finir un tableau, il reſte ſouvent un dernier travail à faire pour empêcher qu'il ne paroiſſe *ſtanté*. (L.)

STATUAIRE (ſubſt. maſc.) Sculpteur. Quoique ce mot appartienne au ſtyle élevé, il eſt néceſſaire, même dans l'uſage commun, pour diſtinguer le ſculpteur qui fait des ſtatues, de celui qui ne fait que des ornemens. Les latins employoient le mot *ſtatuarius* pour ſignifier l'artiſte qui faiſoit des ſtatues en bronze. C'eſt dans ce ſens que Pline en fait uſage. Il appelloit l'artiſte qui travailloit en marbre *ſculptor*, *marmorum ſculptor*. Cette diſtinction avoit beaucoup de juſteſſe. L'artiſte qui fait un ouvrage que l'on doit couler en bronze ne ſculpte pas, il modèle. (L.)

STATUAIRE (ſubſt. fém.) La ſtatuaire eſt l'art de faire des ſtatues. Socrate exerça la *ſtatuaire* avant de ſe livrer à la philoſophie.

STATUE (ſubſt. fem.) Figure fondue en bronze, ou ſculptée en marbre, en pierre, en bois. Ce mot vient du verbe latin *ſtare* qui ſignifie *ſe tenir debout*. On ne devroit donc appeller *ſtatues* que des figures droites, & laiſſer le nom générique de figures à celles qui ſont aſſiſes ou couchées. Cependant l'uſage l'emporte ſur les convenances étymologiques, &, par exemple,

dans le détail des *ſtatues* de Verſailles, on compte le Gladiateur mourant.

L'uſage a ſa bizarrerie. Toute figure ſculptée & debout devroit ſe nommer *ſtatue* : Mais pour qu'on lui accorde ce nom, il faut, ſans qu'on puiſſe dire ſur quel fondement, qu'elle ſoit d'une proportion approchante au moins de la proportion naturelle. Ainſi une figure ſculptée dans la proportion de demi-nature, ou au deſſous de cette proportion, ne s'appelle point *ſtatue*, mais figure. Si cette figure eſt de bronze, on l'appelle quelquefois ſimplement un bronze, ſur-tout quand il s'agit de l'antique. On appelle auſſi quelquefois un marbre, une figure de marbre.

La figure en diminuant de proportion perd le nom de *ſtatue*; mais en augmentant de proportion, elle la conſerve. Le plus grand colloſſe que l'on puiſſe exécuter eſt une *ſtatue*. (L.)

STRAPASSER (v. act.) Les artiſtes françois ont formé ce mot de l'italien *ſtrapazzare* qui ſignifie *tourmenter*. Une figure *ſtrapaſſée* peut-être tourmentée au point d'être même eſtropiée ; mais on n'appellera pas cependant *ſtrapaſſée* une figure eſtropiée par l'ignorance d'un méchant artiſte. *Strapaſſer* eſt un défaut, mais dans lequel ne peut tomber un peintre *médiocre*, car il ſuppoſe de la facilité & de la *grandioſité*. On tombe dans le *ſtrapaſſé*, en voulant outrer la grandeur de caractère & de mouvement; & en ſe piquant de joindre à ces qualités louables par elles-mêmes, quand elles ſont modérées, le charme d'une extrême facilité.

Du verbe *ſtrapaſſer*, on a dérivé le mot *ſtrapaſſon* pour déſigner l'artiſte qui *ſtrapaſſe* des figures. Al-

phonſe Dufrenoy, dans ſes *ſentimens ſur les ouvrages des meilleurs peintres*, accorde au Tintoret le mérite de grand deſſinateur, & de praticien, mais il lui refuſe la pureté des contours, & il ajoute qu'il étoit quelquefois *grand ſtrapaſſon*. Cela confirme ce que nous avons dit que le défaut de *ſtrapaſſer* ne peut appartenir qu'à un habile deſſinateur, qui, abuſant de ſa ſcience, tombe dans ce qu'on appelle la pratique, abandonne la nature, & cherche hors d'elle une grandioſité impoſante, mais qu'elle déſavoue, un mouvement qui étonne, mais qu'elle eſt incapable de produire.

Ainſi une compoſition peut elle-même être *ſtrapaſſée*, c'eſt-à-dire tourmentée, quand elle exagère les mouvemens qu'a pu offrir la nature dans l'action ſuppoſée. (L.)

STYLE (ſubſt. maſc.) La réunion de toutes les parties qui concourent à la conception, à la compoſition & à l'exécution d'un ouvrage de l'art, en forment ce qu'on appelle le *ſtyle*, & l'on peut dire qu'il conſtitue la manière d'être de cet ouvrage. Il y a une infinité de *ſtyles*: mais les principaux, & ceux dont tous les autres ne ſont que des nuances, peuvent être réduits à un certain nombre déterminé: ſavoir, le ſublime, le beau, l'expreſſif, & le naturel.

Le *ſtyle ſublime* eſt la manière propre à l'exécution des plus grandes idées, de celles qui nous rendent ſenſibles les qualités d'objets qui ſont d'une nature ſupérieure à ceux que nous connoiſſons par les ſens. Tels ſont, dans notre religion, Dieu & les anges; tels ſont, dans l'antique mythologie, les divinités de

différens genres, & les perſonnages héroïques qui tiennent le milieu entre la nature des dieux & celle de l'homme.

La magie de ce *ſtyle* conſiſte à ſavoir unir enſemble, dans un même objet, le poſſible & l'impoſſible. Pour rendre le poſſible, l'artiſte doit n'employer que des formes connues : pour s'élever juſqu'à l'impoſſible, il doit porter ces formes à une perfection qui ne ſe trouve que dans ſa penſée, & dont la nature n'offre point de modèles ; il doit, dans ces formes, négliger tous ces ſignes d'un méchaniſme inférieur, qui ſemblent n'être pas abſolument néceſſaires à l'action, dont on a droit de ſuppoſer que des perſonnages divins peuvent ſe paſſer, & qui ne ſont qu'interrompre par des formes ſubalternes, la grandeur des formes principales.

L'Apollon du Belvedère eſt le plus grand exemple que nous ayons de ce *ſtyle*.

Le *beau ſtyle* eſt celui qui rend ſenſible l'idée de la perfection dans la nature humaine. Il doit être pur, & débarraſſé de toutes les parties inutiles ou gratuites ; mais ſans s'élever cependant juſqu'à l'idée ſublime d'une nature céleſte. Il doit être plus individuel, moins fier, moins auſtère, plus ſuave que le *ſtyle* ſublime : en donnant une idée de la perfection poſſible, il ne remonte pas juſqu'à celle qui n'eſt donnée qu'aux dieux.

Les ſtatues grecques qui nous reſtent ſont, en général, plus ou moins de ce *ſtyle*, ſuivant ce qui convient à chacune d'elles ; & lors même que, dans quelques unes, l'expreſſion énergique des paſſions eſt fortement prononcée, comme dans le Laocoon,

les

les formes heureuſes de la beauté s'y font toujours appercevoir, malgré l'altération que doit y cauſer une ſituation violente.

La beauté y change de caractère ſuivant l'objet où elle ſe trouve. Ainſi, par exemple, dans l'Apollon, elle approche du ſublime auquel elle devoit atteindre dans le Jupiter de Phidias ; dans le Méléagre, elle eſt humaine, mais héroïque ; la Niobé nous montre la beauté dans la nature des femmes ; l'Apollino, la Vénus de Médicis nous la font voir telle qu'elle convient dans les ſujets gracieux. Le Caſtor & Pollux de Saint Ildéphonſe, la lutte de Florence, le Gladiateur Borgheſe, l'Hercule Farnèſe, offrent tous un caractère différent ; mais on remarque dans tous ces ouvrages que les artiſtes n'ont jamais oublié de leur donner la beauté.

Le *ſtyle gracieux* conſiſte à donner aux figures des mouvemens aiſés, modérés, délicats, plus modeſtes que fiers. L'exécution en doit être facile, ſuave, variée, mais ſans tomber dans la *manière*.

Apelles, ſuivant le témoignage des Grecs, avoit porté cette partie à un degré ſupérieur. Mais il faut remarquer ici que les anciens avoient, de la grace, une idée toute différente de celle que nous nous en formons aujourd'hui. En comparant la grace que nous donnons à nos ouvrages de peinture avec celle des anciens, la nôtre ne paroîtra qu'une affectation théatrale qui ne convient pas à la beauté parfaite, & qui ne conſiſte, pour ainſi dire, qu'en certains geſtes, certains mouvemens, certaines attitudes, qui, loin d'être naturels, ſont plutôt pénibles & même violens, ou qui reſſemblent à ceux des enfans, comme on le voit

dans quelques ouvrages du Corrège même, & plus encore dans ceux du Parmeſan & d'autres peintres qui ont ſuivi la même route. Ce n'étoit pas de cette manière que les anciens exprimoient la grace : elle étoit chez eux un caractère qui tenoit à l'idée du beau, elle conſiſtoit à faire appercevoir dans la beauté ce qui contribue ſur-tout à la rendre agréable.

Les modèles les plus parfaits que les Grecs nous aient donné de ce *ſtyle*, ſont la Vénus de *Médicis*, l'Apollino, l'Hermaphrodite de la *Villa Borgheſe*, ce qui reſte d'antique du beau Cupidon de la même Vigne, & pluſieurs autres ſtatues.

Le *ſtyle expreſſif* eſt celui d'un auteur qui a fait de l'expreſſion le principal but de ſon travail. On peut propoſer Raphaël comme un parfait modèle de ce *ſtyle*; jamais perſonne ne l'a ſurpaſſé dans cette partie. Les anciens Grecs ont préféré la beauté à l'expreſſion; trop ſenſibles à la perfection, ils craignoient de dégrader les formes par l'altération qu'occaſionnent les paſſions violentes.

Le *ſtyle naturel* eſt celui par lequel l'artiſte ne cherche qu'à rendre la nature même, ſans la corriger & ſans l'embellir : c'eſt celui des peintres qui, en imitant la nature, n'ont pas eu le talent de prêter quelque beauté idéale à leurs modèles, ou de faire un choix de ce que la nature offre de plus beau. Ils ſe contentent de la copier telle qu'elle ſe préſente à leurs yeux, & comme on peut la voir à chaque inſtant.

On peut comparer ce *ſtyle* de la peinture à celui de la poëſie comique, dans laquelle on employe l'art des vers, mais ſans ſe permettre des idées réellement

poëtiques. Quelques peintres Flamands & Hollandois, tels que Rembrandt, Gerard Douw, Teniers, &c, ont porté ce *ſtyle* à un haut dégré de perfection. Cependant on en trouve les meilleurs modèles dans les ouvrages de Diégo Velaſquez, & ſi le Titien lui a été ſupérieur dans la partie du coloris, on peut dire que Vélaſquez l'a bien ſurpaſſé dans l'intelligence du clair-obſcur & dans la perſpective aërienne, qui ſont les parties les plus néceſſaires à ce *ſtyle* pour parvenir à l'idée de la vérité, puiſque les objets naturels ne peuvent exiſter ſans avoir du relief & ſans qu'il y ait une certaine diſtance entre eux, au lieu que la beauté des couleurs locales eſt arbitraire.

On peut donner le nom de *facile* à un *ſtyle* qui a de l'agrément, qui ſuppoſe peu de peine, peu de recherches de la part de ceux qui le ſuivent, qui n'entraîne pas de grands défauts, & que n'accompagnent pas de grandes beautés. C'eſt dans ce *ſtyle* que s'eſt diſtingué Pierre de Cortone & ceux de ſon école, particulièrement Luc Giordano. Les peintres qui ont ſuivi ce *ſtyle* ſe ſont contentés de donner aux différentes parties de l'art l'expreſſion néceſſaire pour diſtinguer une choſe d'une autre, mais ils ne ſe ſont pas piqués de porter aucune partie à la perfection. Elle eſt connue de peu de perſonnes, & eſt trop ſouvent ignorée de ceux qui récompenſent le plus magnifiquement les maîtres de l'art. (*Extrait des œuvres de* MENGS).

M. Reynolds a partagé la peinture d'hiſtoire en trois *ſtyles*; le *grand ſtyle*, le *ſtyle d'apparat* & le *ſtyle compoſé*. Il fait conſiſter le premier à s'élever au-deſſus des formes individuelles, & à éviter toutes les particularités locales & les petits détails de toute eſpèce.

Il donne pour modèles de ce *ſtyle* les ouvrages des ſtatuaires grecs. Dans le grand *ſtyle*, on cherche la beauté, la juſte expreſſion & non le nombre des figures; une couleur capable de fixer l'attention du ſpectateur, d'augmenter en ſon ame l'impreſſion qu'y doit faire le ſujet, & non l'éclat qui éblouit les yeux & empêche l'ame de ſe recueillir pour jouir du ſpectacle qui lui eſt offert; les attitudes vraies qu'inſpire la nature, & non les attitudes affectées auxquelles nous avons été accoutumés par notre éducation, & qu'elle nous fait regarder comme de la grace; les mouvemens que l'homme fait avec facilité, & non ceux qui le mettent dans un état violent. Enfin le beau & le ſimple compoſent ce *ſtyle*.

Le *ſtyle d'apparat* eſt celui dans lequel on cherche à plaire par des compoſitions tumultueuſes, où l'on fait entrer un grand nombre d'objets; par de grands mouvemens, par des effets ſinguliers de clair-obſcur, par le vif éclat des couleurs, enfin par tout ce qui eſt capable d'affecter agréablement le ſens de la vue, ſans parler à l'ame ni à l'eſprit. On peut l'appeller le *ſtyle ornemental*, parce qu'il eſt propre à orner, à décorer des appartemens, des édifices, mais qu'il eſt indifférent à l'inſtruction. On peut auſſi l'appeller *le ſtyle pittoreſque*, parce qu'on y recherche tous les agrémens que peut procurer la peinture proprement dite, en négligeant les beautés ſupérieures qu'elle doit créer en qualité de poëſie. J'oſerois dire qu'on peut même l'appeller le *ſtyle ſenſuel*, parce qu'il ne s'occupe que de flatter un de nos ſens.

Du grand *ſtyle* & du *ſtyle d'apparat*, le premier négligeant les beautés ſecondaires de l'art, ou ne les

admettant qu'avec la plus grande discrétion ; le second faisant de ces agrémens secondaires son principal objet, peut se former un troisième *style* : il est composé de l'un & de l'autre. Moins grand que celui qui ne s'attache qu'à la beauté par excellence, mais ayant cependant de la grandeur, il cherche à la parer de tous les agrémens que procure l'étude de la couleur propre, la magie du clair-obscur, & la recherche de ce qu'on appelle la grace, qualité inférieure à la beauté proprement dite, qui tient plus à la majesté. En cherchant ce *style composé*, il est aisé de tomber dans un *style* bâtard ; de dégrader par des agrémens trop fleuris la noble simplicité des grandes écoles, & de ternir l'éclat de l'école vénitienne par le mélange de cette simplicité. Le *grand style* aime à être conservé dans sa pureté native ; tout mélange le dégrade. (*Article extrait des œuvres de* MENGS *&* *de M.* REYNOLDS.)

SUAVE. (adj.) La *suavité* est une nuance fine qui tient à la douceur, à l'agrément & même à la grace.

On dit *un effet*, *une couleur suave*. Une composition *suave* seroit celle dont toutes les parties & l'effet général inspireroient un sentiment à la fois doux & agréable.

Ces idées s'appliquent principalement, comme on le voit, à l'effet & à la couleur.

La *suavité*, ainsi que la douceur, ont pour écueils la mollesse & même la fadeur ; & l'on seroit tenté de croire que des tableaux dont le plus grand mérite seroit d'être *suaves*, conviendroient plus à des hommes de mœurs & d'esprits énervés & affoiblis, qu'à des

hommes dont l'ame mêvit toute l'énergie dont elle eſt ſuſceptible. (*Article de M. WATELET.*)

Si l'on rapproche l'un de l'autre deux extrêmes de couleur ou d'effet, leur choc ſera bruſque & aura quelque choſe de dur. Si l'on ne parvient d'un extrême à l'autre que par des paſſages inſenſibles, l'effet ſera *ſuave*, parce que l'œil ſera conduit doucement de l'un à l'autre extrêmes.

SUBLIME (adj.) Il ſignifie *grand*, *élevé au ſuprême dégré*. Il ſe prend auſſi ſubſtantivement, comme dans ces phraſes : « Le *ſublime* eſt toujours » ſimple. Il n'eſt pas donné à tous les hommes » de ſentir le *ſublime* ; le trouver eſt plus rare » encore ».

Le *ſublime* eſt la plus haute perfection. La nature ſe montre quelquefois *ſublime* & l'imitation cherche ſouvent à l'être.

Pour arriver à ce but il eſt deux moyens qu'il eſt indiſpenſable que l'imitation réuniſſe. Le premier c'eſt de ſaiſir la nature, objet de l'imitation, dans les inſtans où elle ſe montre *ſublime* : l'autre de choiſir, parmi les moyens que fournit l'art qu'on employe, ceux qui doivent contribuer davantage à rendre le *ſublime* d'une manière *ſublime*.

La ſimplicité appartient au *ſublime* : ſimplicité d'intention, d'action, & de moyens. La grandeur & l'énergie comportent cette même énumération, & font le plus ſouvent partie du *ſublime*. L'unité d'intention produit l'unité de ſentiment & d'action. Une ſeule intention prédominante dans une compoſition, dans

laquelle tout ſe montre l'effet de cette intention, a quelque choſe d'impoſant qui appartient au *ſublime*. Peu d'objets dans un tableau, nulle complication dans la diſpoſition de ces objets, une ſeule lumière, un coloris ſans recherche, un accord ſimple & général, tendant à un effet unique, &c. Voilà quels ſont, pour tendre au *ſublime*, les moyens de l'art. L'heureux choix qu'en fait l'artiſte de génie le conduit au *ſublime* de l'imitation.

Le *ſublime*, de quelque genre qu'il ſoit, *ſublime* de vertu, d'action, d'expreſſion, de diſcours, de ſilence même, n'eſt pas à la portée de toutes les ames & de tous les yeux : la ſimplicité & l'unité paroiſſent ſouvent avoir bien moins de mérite que la complication.

Plus les idées même ſe multiplient par le progrès des lumières, plus on s'apperçoit que les idées *ſublimes* dont je viens de parler deviennent rares. (*Article de M.* WATELET.)

Voyez à l'article STYLE, ce qui a été dit du *ſtyle ſublime*.

SVELTE. (adj.) Ce mot eſt emprunté de l'Italien *ſvelto*, qui ſignifie *délié*. Une taille *ſvelte* eſt, dans la langue des artiſtes, ce qu'eſt, dans la langue ordinaire, une taille *déliée*.

Le ſens du mot *ſvelte*, dans toute l'étendue que lui donnent les artiſtes, ne peut être employé que par la réunion de pluſieurs idées que donnent ceux-ci : *élégant*, *délicat*, *léger*.

Le *ſvelte* tient de près à l'élégance, avec cette différence que le *ſvelte* s'applique plus ordinairement,

dans la langue de l'art, à la taille, à l'enſemble; qu'à de moindres parties.

On ne dit pas, *des bras*, *des jambes ſveltes*; mais on dit, *une taille ſvelte* en parlant de celle d'une nymphe, ou du corps d'un jeune homme; & l'on entend, en parlant ainſi de l'une & de l'autre, une proportion dans toutes les parties de l'enſemble qui dénote qu'il eſt léger, diſpos, en même-tems qu'agréable. Cette dénomination emporte même quelque choſe d'un peu élancé qui appartient au développement de la jeuneſſe.

L'enfance n'eſt pas *ſvelte* & ne doit pas l'être: c'eſt un état encore trop imparfait. La rondeur, la molleſſe des parties, la fraîcheur, la naïveté, la grace qui vient de l'accord des impreſſions & des mouvemens ſont des compenſations qui lui ſuffiſent. Les ſentimens que l'enfance inſpire reſſemblent au plaiſir que donne l'eſpérance.

La jeuneſſe, dans ſon épanouiſſement, c'eſt-à-dire, aux approches de l'adoleſcence, devient *ſvelte*; elle l'eſt encore, ou du moins elle a encore de l'élégance dans l'âge qui ſuit; mais la virilité confirmée commence à changer de caractère; car la nature, qui, dans les âges précédens, avoit l'air de s'élancer pour atteindre le terme de ſa parfaite croiſſance, s'appuie & ſe repoſe, pour ainſi dire, ſur elle-même, lorſqu'elle y eſt parvenue. Elle ſe pare alors d'une ſorte de conſiſtance: le corps devient *muſclé*. Il paroît s'enorgueillir d'une vigueur qui fait diſparoître le *ſvelte* & rallentit l'agilité.

Donner une tête de plus à la dimenſion totale d'une figure, pour la rendre *ſvelte*, eſt un moyen plus

tolérè qu'autoriſé par l'art. Il eſt plus fin dans ſes moyens avoués, & la nature n'en employe pas de tels pour produire la beauté, la grace, l'élégance & le *ſvelte*.

On exige même de l'artiſte plus que de la nature; le choix parfait. Ainſi le *ſvelte* doit s'offrir dans les tableaux, ſans bleſſer la correction, c'eſt-à-dire, léger, ſans être fluet, élégant ſans être maniéré, & délicat ſans maigreur. (*Article de M. WATELET.*)

SUJET (ſubſt. maſc.) Le principal but d'un artiſte eſt d'exprimer ſon *ſujet* & de le rendre ſenſible au ſpectateur. Ce *ſujet* doit être un, parce que l'attention du ſpectateur ne peut s'occuper à la fois que d'un objet; il fera plus d'effet, s'il eſt ſimple que s'il étoit compoſé, parce qu'un objet compoſé, fixe moins l'attention qu'un objet ſimple. Il fera plus d'effet ſur l'ame du ſpectateur, s'il n'eſt offert que dans ſa principale circonſtance, que ſi l'artiſte cherche à réunir un grand nombre des circonſtances qui ont pu l'accompagner, encore par la même raiſon; c'eſt-à-dire, parce que l'attention eſt diſtraite par des objets compliqués.

Les anciens, & quelquefois les plus illuſtres des artiſtes modernes ſe ſont attachés à exprimer beaucoup avec peu, c'eſt-à-dire, à exprimer avec une ſeule figure, ou du moins avec un petit nombre de figures, des *ſujets* qui en comportoient un grand nombre. Une ſeule ſcène du maſſacre des innocens, ou de l'enlèvement des Sabines fera ſur l'ame du ſpectateur une impreſſion plus profonde, que ſi on lui offroit toutes les ſcènes dont ces ſujets ſont ſuſceptibles,

parce que ces différentes scènes partageroient son attention & les facultés de son ame, & rendroient l'impression moins forte en la divisant.

Tout doit être grand dans un *sujet* qui a de la grandeur, tout doit être gai dans un *sujet* riant, triste dans un *sujet* affligeant, simple dans un *sujet* qui a de la simplicité. Le caractère de dessin, l'ordonnance, le feu, l'effet, la couleur ; il faut que tout corresponde au *sujet*, que tout concoure à l'impression qu'il doit faire.

Un même principe existe pour les ouvrages de l'art & pour la poésie. Un *sujet* triste seroit manqué par le poëte s'il le traitoit d'un style badin, un sujet sombre s'il le traitoit d'un style brillant. Le peintre fait la même faute quand il n'accorde pas l'effet & la couleur à son *sujet*.

Les peintres cherchent souvent à montrer, par des épisodes, la richesse de leur esprit & la fécondité de leurs ressources. Si le *sujet* fait d'autant plus d'impression qu'il se rapproche plus de l'unité, les épisodes semblent devoir toujours nuire à l'impression qu'il doit faire. Il est cependant des occasions où ils peuvent la renforcer en la multipliant : mais ils seront toujours nuisibles, s'ils ne s'accordent pas avec le genre des *sujets*, s'ils sont bas dans un *sujet* héroïque, gais dans un *sujet* pathétique, &c. De grands maîtres sont tombés quelquefois dans ce vice de convenance ; mais leur exemple ne sauroit excuser leurs imitateurs. (L.)

SYMMÉTRIE. (subst. fém.) Les Grecs appelloient *symmétrie* ce que nous appellons *proportion*.

C'eſt par la connoiſſance de cette partie de l'art, qu'ils ſe ſont élevés, dit Mengs, ſi prodigieuſement au-deſſus des artiſtes modernes, & c'eſt de ces proportions que dérivent la grace, la beauté & la vie dans les ouvrages de l'art.

Les modernes entendent par *ſymmétrie*, le parfait rapport qu'ont entr'elles des parties correſpondantes, comme les deux ailes d'un bâtiment, les deux candélabres qui décorent les deux côtés d'un deſſus de cheminée, &c. La *ſymmétrie*, priſe dans cette dernière acception, eſt contraire à l'art de peindre, qui ſe propoſe au contraire la plus grande variété; & qui en trouve par-tout l'exemple dans la nature. Cependant, au renouvellement des arts, les peintres avoient emprunté des architectes le goût des compoſitions ſymmétriques. Ce goût vicieux duroit encore quand Michel-Ange compoſa ſon jugement dernier. La compoſition de ce tableau imite aſſez bien la forme d'un portail couronné d'un fronton. Il faut admirer les fières beautés de cet ouvrage, & pardonner à l'artiſte le dernier tribut qu'il a payé au goût qu'avoient introduit ſes prédéceſſeurs. (L.)

SYMPATHIE (ſubſt. fém.) amitié, accord des couleurs entr'elles. Il y a des couleurs dont le voiſinage eſt dur, & d'autres qui s'approchent doucement, qui ſemblent ſe complaire à s'avoiſiner.

Il y a des couleurs qui ſont matériellement antipathiques. Telles ſont deux couleurs qui, belles par elles-mêmes, & capables de s'avoiſiner avec douceur, ne produiſent par leur mêlange qu'une troiſième couleur déſagréable. (L.)

T

TABLEAU. (ſubſt. maſc.) On donne ce nom à tout ouvrage de peinture qui peut ſe déplacer, à la différence des ouvrages peints ſur les voûtes & ſur les murs. Il y a des tableaux peints ſur *bois*, ſur toile, ſur cuivre, ſur étaim, &c.

TACHE. (ſubſt. fem.) Des parties de couleur qui ne ſont pas d'accord avec celles qui les avoiſinent, ſont *tache* au tableau.

Il arrive que des *taches* que l'on voit ſur les murs repréſentent, ſur-tout aux yeux des artiſtes, des têtes, des expreſſions ſingulières, des figures & même des grouppes. Ces accidens peuvent fournir des idées à des hommes capables d'en tirer parti. Mais il ſemble trop ſouvent que les peintres aient pris pour modèles de leur compoſition les *taches* de quelque muraille ; on n'y voit pas plus de méditation ſur ce que le ſujet auroit dû leur inſpirer. (L.)

TALENT (ſubſt. maſc.) On n'acquiert du talent que par le travail ; mais il faut, pour rendre ce travail fructueux, être ſecondé par des diſpoſitions naturelles. Cependant l'art de la peinture a tant de parties différentes dont chacune devroit ſuffire à la gloire d'un artiſte, que peu d'hommes peut-être ſe trouveroient ſans *talent*, ſi chacun ſe livroit à la partie à laquelle il eſt appellé par la nature, & ſi le public étoit juſte.

Cette obſervation n'avoit pas échappé à M. Cochin. » Il doit vous être venu à Rome, dit-il dans une » de ſes lettres à un jeune artiſte, une penſée dont » j'ai ſouvent été occupé pendant le ſéjour que j'y » ai fait : c'eſt que la peinture dont on nous fait à » Paris un phantôme effrayant, vu toutes les qua- » lités qu'on exige dans le peintre, paroît conſi- » dérablement moins difficile en Italie, lorſqu'on » obſerve toutes les différentes manières des grands » maîtres, & même les défauts ou l'abſence de beauté » qu'on leur pardonnoit ; il ſemble qu'on auroit pu » être quelqu'un de ces maîtres, chacun ſuivant » ſon inclination. Si je ne puis être un Guide, diroit- » on, je pourrois du moins être un Caravage, ou » enfin un Valentin. Si l'on n'exigeoit pas un coloris » plus précieux que ſouvent on en voit dans les » maîtres les plus eſtimés, je pourrois me livrer tout » entier à l'étude du deſſin. Mais ſi je ſuis un Daniel » de Volterre, on dira que j'ignore ce que c'eſt » que de peindre ; un Pietro da Cortona, on me » querellera ſur mes licences ; un Paul Veronèſe, on » s'écriera que je ne ſais pas deſſiner. Apprenons » donc tout, ſauf à ne ſavoir de tout qu'un peu. » Je le repete ; il ne ſert de rien de crier contre » ſon ſiècle : il faut ſe ſoumettre, & faire le moins » mal qu'on pourra. »

Mais il faut dire auſſi qu'en ſe ſoumettant au goût d'un ſiècle blazé, on réunit toutes les parties à un degré médiocre ; que de toutes ces parties médiocres réſultent de médiocres ouvrages, & pour l'artiſte, un honneur médiocre qui ne lui ſurvivra pas. Les

hommes immortels ſont ceux qui ont excellé dans une partie. (L.)

TALENT. Peintre à talent. C'eſt ainſi qu'on appelle un peintre qui réuſſit dans pluſieurs genres, ſans avoir dans aucuns des ſuccès éminens.

TAPAGE (ſubſt. maſc.) Ce mot ſignifie proprement un grand bruit, tel que le font des *enfans* dans leurs jeux déſordonnés. Il eſt ſingulier que ce mot ait paſſé dans la langue des arts, & qu'il y ſoit pris en bonne part. Il s'eſt introduit dans l'idiôme des artiſtes, quand les peintres, au lieu de raiſonner leurs conceptions, de ne rien admettre dans leurs ordonnances qui ne pût être adopté par la ſageſſe, ont mis leur gloire principale à remplir leurs tableaux de figures auxquelles ils affectent de donner un mouvement déſordonné, & qui feroient un grand *tapage* ſi elles pouvoient être animées. On dit auſſi, en parlant de ſemblables compoſitions, qu'elles font du *fracas*.

Les ſujets à *tapage*, tels que les batailles, les bacchanales, &c. doivent être admis entre ceux qui ſont propoſés aux artiſtes; mais ils ſont ſubordonnés au grand genre de l'hiſtoire. La gloire de l'art eſt de repréſenter la nature humaine dans ſa beauté, & non dans l'ivreſſe ou dans la fureur. (L.)

TAPER. (verbe act.) Frapper de pluſieurs coups, mais avec peu de violence. Les peintres ont adopté ce mot. Ils appellent un tableau *tapé*, celui qui eſt d'une exécution ſi facile & ſi prompte, qu'il

ſemble que l'artiſte n'ait fait, pour le produire, que *taper* la toile de quelques coups de broſſe. On dit d'un tableau qui fait ſon effet à une certaine diſtance, & qui, de près, n'offre que des coups de pinceau donnés librement, qu'il n'eſt que *tapé*. Les premières eſquiſſes ne ſont ordinairement que *tapées*. Quand les coups de crayon ou de pinceau que le vulgaire croiroit avoir été donnés preſqu'au haſard, dévoilent aux connoiſſeurs la ſcience de l'artiſte, on dit que l'ouvrage eſt ſavamment *tapé*. Quand l'artiſte indique beaucoup avec peu de travail, on dit que ſon ouvrage eſt ſpirituellement *tapé*. On le compare alors à l'homme d'eſprit, qui dit beaucoup de choſes avec peu de paroles. (L.)

TÂTER. (v. act.) C'eſt l'action d'un homme qui manque de ſcience ou de pratique, qui eſt incertain de ce qu'il doit mettre ſur la toile, & qui n'opère qu'à *tâtons*, comme s'il étoit dans les ténèbres. Il ne peut de cette manière produire qu'un ouvrage *peiné*; ſes travaux ſont *fatigués*, ſes couleurs *tourmentées*; on n'y reconnoît aucune des graces que donne la facilité jointe au ſavoir. (L.)

TÂTONNER (v. neutre) ſe dit des artiſtes qui ſemblent, en opérant, *tâtonner* comme des aveugles.

TEINTE. (ſubſt. fém.) Les *teintes* ſont des couleurs mêlées entre elles dans des proportions différentes, ſuivant les nuances dont on a beſoin. Elles ſe forment de deux manières. On peut prendre

au bout du pinceau des couleurs capitales dans la proportion convenable à la nuance que l'on veut produire ; on peut auſſi arranger ſéparément ſur la palette les diverſes nuances propres à l'objet que l'on veut peindre. Ces mêlanges de couleurs ſe nomment *teintes* au moment où le peintre les fait, & plus communément on les appelle *tons* quand ils ſont employés : ainſi le peintre fait des *teintes violâtres* pour une tête à laquelle il travaille, & le ſpectateur admire la juſteſſe & la vérité des *tons* violâtres qu'il a établis dans cette tête. Le ſavant artiſte dont on va lire l'article *Teinte*, penſe autrement que nous ſur l'emploi des mots *teinte* & *ton*. (L.)

TEINTE, terme de peinture qui ſert à déſigner une petite portion de couleurs naturelles mélangées, pour imiter une partie des nuances diverſes que préſente la nature, ſoit que les *teintes*, ou petites portions de couleurs mélangées ſoient ſur la palette du peintre, ſoit qu'il les ait diſpoſées ſur ſon tableau.

Ainſi on dit : *avant que de peindre, il faut faire ſes teintes ; les teintes doivent être poſées avec bien de la juſteſſe ; noyez les teintes les unes dans les autres ſans cependant les ſalir ; tel peintre varioit infiniment ſes teintes, tel autre les employoit d'une manière fort ſimple. Il y en a qui les font au bout du pinceau, ſans mélanger les couleurs avec le couteau à couleur. Les teintes de Rubens ſont vives, les teintes du Guide ſont fraîches. Le Corrège fondoit bien ſes teintes, &c. &c.*

Voilà quelques exemples de l'emploi du mot *teinte* ; mais on en uſe ſouvent d'une manière peu exacte dans

dans les atteliers, & c'eſt mal-à-propos qu'on y entend dire *voilà une teinte trop claire* en parlant d'un *ton* dans un tableau, parce que, quoique la *teinte* contienne en effet le dégré de brun ou de clair néceſſaire à l'ouvrage, le mot *teinte* ne doit s'entendre particulièrement que de ce qui eſt relatif au coloris. Ainſi on diroit très-juſtement : cette *teinte* eſt trop bleue, ou trop verte, & c'eſt avec moins de préciſion, qu'on dit : le tableau du déluge par le Pouſſin eſt d'un *ton* gris ; il ſeroit mieux de dire d'une *teinte* générale griſe, & à l'inverſe il ne faudroit pas dire : *Les fonds du Caravage ſont d'une* TEINTE *noire, ils avancent autant que ſes figures* ; il faudroit ſe ſervir du mot TON & dire d'un TON *trop noir*, parce que le dernier mot eſt ſeul conſacré à exprimer le dégré de brun ou de clair, & que c'eſt ce qui forme ſa diſtinction avec le mot *teinte* qui n'eſt applicable qu'au coloris (1).

Si l'on conſulte de Piles qui réuniſſoit la juſteſſe des principes à la pureté du langage, on verra la préciſion dont nous parlons bien établie. Voici comment il s'exprime : « la variété des *teintes*, à-peu-» près dans le même *ton*, employée ſur une même » figure, & ſouvent ſur une même partie, ne contri-» bue pas peu à l'harmonie. » (*Traité du coloris*).

(1) Je crois que les langues n'ont jamais tort dans la bouche de ceux qui les parlent bien ; qu'on peut ſouvent trouver la raiſon de ce qui reſſemble chez elles à de la bizarrerie, & qu'il eſt facile de juſtifier la nôtre de ce que, dans certaines occaſions, elle employe indifféremment les mots *teinte* & *ton*. Voyez le ſecond article TON, où la cauſe de cet uſage eſt diſcutée. (*Note du Rédacteur.*)

Nous convenons encore que l'extrême liaiſon qui ſe trouve entre les *teintes* & les *tons* d'un tableau, fait qu'il y a ſouvent peu de différence dans le ſens de ces deux expreſſions, puiſque la couleur locale d'un objet comme, par exemple, celle d'un maron, le fait détacher en brun, ſur un fond clair ou de couleur claire éclairée, comme ſeroit un citron, & dans ce cas là on pourroit dire indifféremment : *Ce maron ſe détache par la vigueur de la* TEINTE, *ou par la vigueur du* TON.

Il y a des objets qui ſont de même couleur & qui offrent une *teinte* différente. On ſait qu'il y a pluſieurs ſortes de blancs, de noirs, de citrons, &c.

Les peintres ont adopté, par rapport aux *teintes*, des manières excluſives, faute de bons principes, & de vues droites ſur la nature. Les uns varient conſtamment leurs *teintes* à l'infini; d'autres ont une manière plus *ſimple* & conſtamment plus large. Cependant la nature nous dicte la loi qu'on doit ſuivre ſelon les diverſes circonſtances des lumières qui éclairent les objets. S'ils ſont frappés d'une lumière vive, telle que l'eſt celle du ſoleil, ils en ſont fort emprégnés, les couleurs locales diſparoiſſent en partie, les petites formes perdent elles-même de leurs ſaillies, & les *teintes*, dans chaque maſſe des différens objets, ſont peu variées, ſi ce n'eſt par la diverſité qu'y apportent les divers plans.

Si au contraire l'objet n'eſt pas éclairé fortement, les couleurs locales reprennent tout leur jeu & les *teintes* ſont infiniment variées.

La nature des objets détermine auſſi ſur le plus ou le moins de variété dans les *teintes*. Sur les corps

polis & luisans, susceptibles de la réflexion de tous les objets qui les entourent, on voit le modèle d'une infinité de *teintes*. Ainsi les draps de nature fort poreuse & qui absorbent la lumière, montrent moins de cette variété que les taffetas & les satins qui, d'un tissu plus dur & plus serré, reflechissent une grande quantité des rayons qui les entourent.

De ces observations, il faudra conclure que bien loin d'adopter pour tous ses ouvrages le même système sur les *teintes*, un homme à principes sent la nécessité d'en employer de différens dans le même tableau. Si la scène est en partie éclairée du soleil, les *teintes* de la partie qui en est éclairée seront vives, mais larges & presque égales, tandis que, dans les parties privées de la grande lumière, elles seront infiniment variées.

Quant aux principes de la pratique; ils se réduisent à peu de chose, & varient selon le genre de peinture. Pour l'huile, les *teintes* doivent être les plus fraîches & les plus vives qu'il soit possible; les huiles, la composition metallique des couleurs les rendent susceptibles de changement.

Les *teintes*, comme nous l'avons dit plus haut, doivent être posées avec la plus grande justesse, afin qu'étant peu tourmentées sur le tableau par la main du peintre, elles en conservent plus de fraîcheur & de franchise.

Les *teintes* de la détrempe & de la fresque, demandent une grande habitude, parce qu'en sechant, elles prennent des nuances très-différentes de celles qu'elles ont avec l'eau. (*Article de M.* ROBIN.)

TENDRE (adj.) On dit des couleurs *tendres* comme des couleurs *dures*, & ces deux mots ſont oppoſés entr'eux. Ils ont été tranſportés métaphoriquement du ſens du toucher à celui de la vue. Il ſemble que des couleurs douces & ſuaves faſſent ſur les yeux le même effet que des choſes délicates & *tendres* opèrent ſur le tact. (L.)

TENDREMENT (adv.) Peindre *tendrement*, c'eſt peindre d'une manière ſuave & moëlleuſe. Ce mot ne ſemble pouvoir s'appliquer qu'à des effets doux: ainſi je ne crois pas qu'on puiſſe dire d'un tableau peint moëlleuſement, mais fier d'effet, qu'il eſt peint *tendrement*. (L.)

TENDRESSE (ſubſt. fém.) Comme on dit peindre *tendrement*, on dit auſſi peindre avec *tendreſſe*. On peut auſſi opérer avec *tendreſſe*, dans la ſculpture & dans la gravure. L'Andromede du Puget a été faite avec *tendreſſe*, & au contraire les ſtatuaires Florentins ont été ſujets à opérer *durement*. Le buſte de Drevet avoit de la *tendreſſe*, celui de Baléchou en manquoit. (L.)

TERME (ſubſt. maſc.) On donne le nom de *termes* à des ſtatues dont la partie inférieure ſe termine dans la forme d'un obéliſque renverſé, ce qui s'appelle gaine. Cette forme a été empruntée des anciens Hermès, & rappelle à l'enfance de l'art, au temps où pour repréſenter une figure d'homme on ſe contentoit de mettre une tête, ou même une pierre ronde, ſur un poteau. Le *terme* marin eſt celui qui ſe termine

en queue de poiſſon, au lieu de ſe terminer en gaine. (L.)

TERMINER (v. act.) Ce mot n'a pas un autre ſens dans la langue des arts que dans le langage ordinaire. Il ſignifie porter un ouvrage à la perfection que l'artiſte eſt capable de lui donner. Il eſt, à cet égard, ſynonyme de *finir*. Cependant on ne peut pas toujours employer indifféremment ces deux verbes. On dit *finir à l'excès*, & on ne dit pas *terminer à l'excès*. On dit auſſi : Il faut *finir* cela davantage, & on ne peut pas dire : Il faut *terminer* cela davantage. Le participe *fini* prend une ſignification ſubſtantive ; on dit un *fini* précieux, un *fini* exceſſif, un beau *fini*, & on ne dit pas un *terminé* beau, exceſſif, précieux. Voyez l'article FINIR. (L).

TERRAIN (ſubſt. maſc.) Ce mot eſt conſacré au payſage. Voyez l'article PAYSAGE.

TERRASSE. (ſubſt. fém.) Voyez ce qui en eſt dit à l'article PAYSAGE.

TÊTE. (ſubſt. fém.) C'eſt celle de toutes les extrémités à laquelle les artiſtes doivent mettre le plus de choix & d'étude, parce que les regards ſe portent d'abord ſur la tête, qu'elle eſt le principal ſiège de la beauté, & que c'eſt ſur elle que ſe peignent les plus foibles nuances des affections de l'ame. Voyez ce qui a été extrait de Winckelmann ſur la *tête*, dans la première partie de l'*Hiſtoire de la Sculpture*, premier article SCULPTURE.

La forme ovale que décrit la *tête* ne doit être ni trop courte, ni trop allongée ; elle ne doit ſe terminer d'une manière aiguë, ni dans ſa partie ſupérieure, ni dans ſa partie inférieure.

Les petites *têtes* ont de l'élégance & de la nobleſſe ; les groſſes *têtes* de la peſanteur. Comme l'œil ſe ſert ſur-tout de la proportion de la *tête* pour meſurer les autres parties du corps, ſi elle eſt groſſe, le corps renfermera moins de fois la meſure de la *tête*, & ſera court. Si au contraire la tête eſt petite, le reſte de la figure contiendra un plus grand nombre de meſures de la *tête*, & par conſéquent la figure entière ſera grande & élégante. Lyſippe qui s'occupa ſur-tout de l'élégance & de la grace, fit les *têtes* plus petites que ſes prédéceſſeurs, & cette circonſtance parut aſſez importante, pour que le ſouvenir en ait été conſacré par les anciens hiſtoriens de l'art.

Un grand front eſt un témoignage des inſultes du temps, puiſque la nature a coutume de prodiguer les cheveux au jeune âge. On voit par les ouvrages des anciens poëtes & par l'inſpection des *têtes* antiques, que les Grecs eſtimoient les petits fronts. Ils vouloient que la forme, ni trop plate, ni trop relevée, en fût arrondie doucement des deux côtés ; ce qui n'arrive pas quand les tempes ſont dégarnies de cheveux, défaut que les modernes ont quelquefois érigé en beauté.

Les anciens paroiſſent avoir donné la préférence aux cheveux blonds. Ces cheveux conviennent bien aux figures qui repréſentent le jeune âge, & ſur-tout aux divinités célèbres par leur jeuneſſe inaltérable, telles qu'Apollon, Bacchus, Vénus, Hébé. Des

cheveux noirs pourroient donner de la fierté aux têtes de Junon & de Pallas. Les peintres peuvent aimer les cheveux blonds & ceux que les anciens appelloient dorés, parce qu'ils ont une teinte jaune plus ou moins forte. Ces ſortes de cheveux ſe marient doucement avec la couleur d'une belle peau. Cependant les cheveux bruns qui ſe détachent fièrement ſur la peau, & en relèvent l'éclat, peuvent auſſi produire de beaux effets de peinture. Les cheveux châtains, les cheveux cendrés tiennent le milieu entre les cheveux blonds & les cheveux bruns, & les peintres ne doivent pas négliger l'uſage de ces variétés.

Les ſourcils, ſans trop d'épaiſſeur, décrivent un arc médiocrement tendu, & ne doivent être ni trop écartés, ni trop rapprochés l'un de l'autre. Les modernes, ou du moins les François, aiment les yeux à fleur de *tête*; les anciens les enfonçoient ſous l'os qui ſert de ſupport au ſourcil; ils conſidéroient l'œil avec ſon enchâſſement, comme formant une des grandes parties, une des parties capitales de la *tête*, & ils donnoient à cette partie le plus de grandeur qu'il étoit poſſible, par le principe qu'ils s'étoient fait d'agrandir les grandes formes. Les modernes paroiſſent conſidérer l'œil d'une manière iſolée & indépendamment de ſon enchâſſement, ce qui eſt une petite manière de voir la nature. Si l'œil s'enfonce modérément ſous l'os qui lui ſert de toit, l'effet eſt plus grand, parce que l'ombre portée par cet os eſt plus grande elle-même.

Les plus belles joues ſont arrondies : l'unité n'en

doit être interrompue, ni par la trop forte éminence des os qu'on appelle pommettes, ni par ces trous qu'on appelle foſſettes. Les joues enfoncées ſont la marque d'une nature ſouffrante & dépourvue d'embonpoint. L'enfoncement modéré des joues peut ſervir à déſigner une longue douleur.

Les oreilles ne doivent pas être trop grandes; elles s'arrondiſſent, & décrivent des formes variées qui méritent une étude particulière.

Les Grecs faiſoient décrire au nez une ligne droite & continue avec celle du front; ils reſpectoient l'unité dans cette partie, & l'unité eſt interrompue par les détails qu'on peut y ajouter. On doit imiter à cet égard la pratique des Grecs, au moins pour les *têtes* idéales, réſervant les détails individuels pour les figures qui ne s'élèvent pas juſqu'à la nature divine ou héroïque : encore, dans le grand ſtyle, fera-t-on bien de s'écarter fort peu de la manière des anciens, puiſqu'elle a plus de grandeur.

C'eſt un défaut à la bouche d'être trop grande, c'en eſt un d'être trop petite : les lèvres ne doivent être ni plates, ni fort épaiſſes; l'inférieure eſt plus épaiſſe que la ſupérieure. Ce n'eſt que dans des ſituations violentes, qu'on repréſente la bouche fort ouverte : il eſt même rare qu'elle le ſoit aſſez pour laiſſer apperçevoir les dents; quoique cela puiſſe être agréable, quand l'expreſſion l'autoriſe.

Le menton qui termine la face, s'arrondit agréablement; il la dégrade d'une manière ridicule, s'il s'allonge en pointe; il n'eſt pas moins défectueux quand il eſt trop court.

Cet article eſt peut-être trop long. Il eſt inutile

à ceux qui feront une étude particulière de la tête; il ne l'eſt pas moins à ceux qui ne la feront pas. (*Extrait en grande partie de* WINCKELMANN, *Hiſt. de l'art.*)

THÉÂTRAL, (adj.) Quand les arts de peinture & de ſculpture ſont exercés chez une nation qui a le goût le plus vif pour les repréſentations *théatrales*, & qui ſe livre chaque jour au plaiſir de ces repréſentations, il doit arriver qu'elles prendront de l'influence ſur ces arts, & que les artiſtes, au lieu d'étudier la nature elle-même, ſe contenteront d'imiter les comédiens. Alors les ouvrages de l'art ſeront des imitations non de ce que font les hommes dans telle action, dans telle affection; mais de ce que font les imitateurs de ces affections & de ces actions. Si ces imitateurs, c'eſt-à-dire les comédiens, ſe livrent à de fauſſes conventions au lieu de ſaiſir & de ſuivre la nature; s'ils mettent une affectation étudiée à la place des attitudes, des mouvemens, des geſtes que la nature inſpire aux hommes ſuivant les actions qu'ils font, ou les affections dont ils ſont pénétrés, les artiſtes s'éloigneront des vérités de la nature, & adopteront tous les vices des modèles qu'ils ſe ſont choiſis. Ces vices ont affecté l'art en France plus que dans tout autre pays, parce que la capitale de la France a des ſpectacles journaliers, & qu'aucun peuple n'eſt plus avide de ſpectacles que celui de Paris. (L.)

TIMIDE. (adj.) L'apparence de la timidité déplaît même dans un bon ouvrage; on veut qu'au

mérite d'être bien fait, il joigne celui de paroître avoir été fait hardiment. On eſt devenu ſi difficile, qu'on exige que l'artiſte joigne aux qualités qui forment le vrai talent, celles qui dépendent de la main, comme l'aiſance du trait, de la touche, du pinceau. (L.)

TOILE, (ſubſt. fém.) On n'a pas de preuve que les artiſtes de l'antiquité aient peint ſur *toile* avant le règne de Néron. Depuis la renaiſſance des arts, on a long-temps peint ſur le bois, ou le cuivre. La *toile* enfin a été plus généralement adoptée. Certains peintres ont préféré les *toiles* fines; d'autres des *toiles* fort groſſières ou des coutils. Le choix, à cet égard, doit être ſubordonné au goût de l'artiſte & à ſa manière d'opérer. (L.)

TON, (ſubſt. maſc.) Ce mot a, dans l'ART, un ſens général & un ſens ſpécial.

On dit généralement parlant: *Cette eſtampe eſt d'un beau* TON, *d'un* TON *vigoureux, ſuave, chaud, argentin, ſourd, lourd*, &c. *Ce tableau eſt d'un* TON *ferme, clair, brun, rouge, gris*, &c. &c. On dit: *Il faut hauſſer le* TON *de cet ouvrage*, pour exprimer la néceſſité d'en rendre les couleurs plus vives, & encore mieux, celle d'en rendre les maſſes plus décidées, & les objets plus ſaillans.

Mais, comme nous l'avons dit, dans l'article *Teinte*, l'emploi ſpécial du mot *ton*, eſt d'exprimer les degrés de clair ou de brun. *Couleur du même ton*, dit un petit vocabulaire à la ſuite du poëme de Dufreſnoy,

c'eſt-à-dire, couleur qui n'eſt ni plus claire ni plus brune.

Dans les teintes d'un objet, il doit donc y en avoir qui ſoient de différens *tons*, pour les différens degrés de clair ou de brun.

Les *tons* d'un ouvrage tiennent à l'art du clair-obſcur : ainſi ils doivent être étudiés dans la gravure, dans les deſſins & dans tous les genres de peinture, avec la même exactitude : ce n'eſt que par la connoiſſance des *tons*, par l'art de les ménager, de les appliquer avec préciſion, que l'on peut mettre chaque partie d'un ouvrage à ſa vraie place, donner du corps aux objets, & faire avancer ou fuir ceux qui doivent paroître près ou loin de la vue. Voyez le mot *Teinte*. (*Article de M.* ROBIN.)

TON. Ce mot vient du verbe grec τεινω, *je tends*. Le *ton* eſt la *tenſion*, *l'intenſité* ou d'une couleur, ou d'un effet de clair-obſcur. Il paroît, par un paſſage de Pline, que les Grecs entendoient ordinairement par le mot τονος, *ton* dans la peinture, ce que nous appellons la couleur propre de l'objet. Il dit que le *ton* eſt autre choſe que l'éclat, & qu'il ſe trouve entre la partie frappée de la plus vive lumière & l'ombre. L. 35, c. 5. Il ſeroit plus précis de dire, entre la plus vive lumière & la demi-teinte.

Le mot *ton*, relativement au clair-obſcur, exprime l'intenſité de l'effet dans la nature ou dans un ouvrage de l'art : relativement au coloris, il exprime l'intenſité d'une couleur, ou celle de toutes les couleurs en général qui ſont employées dans un

ouvrage. Ainſi, quand on dit d'une eſtampe, ou d'un deſſin dans lequel on n'a fait uſage que du noir & du blanc, que le *ton* en eſt foible ou vigoureux, on entend que ce mêlange du noir & du blanc y eſt porté à un fort ou foible degré d'intenſité. Comme une couleur, ou un mêlange de pluſieurs couleurs, & ce qu'on appelle une *teinte*, peut avoir plus ou moins d'intenſité; cette couleur, ou ce mêlange prend le nom de *ton* quand on le conſidère relativement à cette intenſité. Ainſi les couleurs mêlangées, lorſqu'on les conſidère relativement à leur mêlange, prennent le nom de *teintes*; conſidérées relativement à leur intenſité, elles prennent celui de *ton*.

On ne doit donc pas être étonné que l'uſage ait permis de dire aſſez indifféremment *teinte*, ou *ton*. Un tableau eſt d'une *teinte* griſe, parce que le mêlange des couleurs dont il eſt compoſé forme une *teinte* générale griſe: il eſt d'un *ton* gris, parce que l'intenſité de l'effet général n'y eſt pas porté au deſſus du gris. On voit, par cet exemple, que la teinte générale d'un ouvrage forme ſon *ton* général, & que ſi cette teinte eſt jaunâtre, l'intenſité de l'effet dans le tout-enſemble, ou ce qu'on appelle le *ton*, ſera jaunâtre. Un ouvrage eſt d'un *ton* vigoureux, parce qu'il eſt tendu à une grande vigueur d'effet; & il eſt en même temps d'une *teinte* vigoureuſe, parce que cette vigueur d'effet eſt produite par le mêlange des couleurs dont le peintre a fait uſage. L'artiſte a compoſé ſur ſa palette, ou au bout de ſon pinceau, des *teintes* vigoureuſes, d'où il a dû réſulter que ſon tableau s'eſt monté à un *ton* vigoureux. (L.)

TOPOGRAPHIE (ſubſt. fém.) Ce mot emprunté du grec, ſignifie peinture d'un lieu : C'eſt la repréſentation fidèle, on pourroit dire le portrait, d'un temple, d'un édifice, d'un port, d'une partie de la campagne. Le peintre qui adopte ce genre ſe nomme *topographe*. Mais ces mots ne ſont point uſités dans la langue des artiſtes, & les ouvrages de ce genre ſe nomment des *vues*. On les nomme auſſi des *perſpectives*, quand ils repréſentent des intérieurs d'édifices ou des vues fuyantes, telles que des allées d'arbres, des gorges de montagnes, &c. Le mot *topographie* eſt particulièrement conſacré à l'art de dreſſer des cartes *topographiques*. (L.)

TORSE. (ſubſt. maſc.) C'eſt le nom que les artiſtes donnent à des ſtatues mutilées dont il ne reſte que le tronc. Toutes les perſonnes qui ſont familières avec les arts, connoiſſent le fameux *torſe* antique, que l'on regarde comme un précieux fragment de la figure d'un Hercule. (L.)

TOUR. (ſubſt. maſc.) Ce mot n'appartient pas ſpécialement à l'art. Il s'y employe, comme dans le ſtyle familier, lorſqu'on dit : Cette figure a un bon *tour*; cette compoſition a un bon *tour*; il faut tâcher de donner un meilleur *tour* à cette partie. Le *tour* de cette figure eſt roide, n'eſt pas naturel, &c. (L.)

TOURMENTER. (v. act.) *Tourmenter* un modèle, c'eſt lui faire tenir une poſe à laquelle ſe prêtent difficilement la ſtructure & les reſſorts

du corps humain, & qui, par conſéquent, le met à la gêne. *Tourmenter* une figure, c'eſt lui donner une attitude, un mouvement qui n'eſt pas dans la nature, & qu'on ne pourroit faire prendre à un modèle vivant. *Tourmenter* la couleur, c'eſt l'employer avec incertitude, brouiller les teintes au lieu de les fondre, remettre les unes au-deſſus des autres des couleurs qui, par leur mêlange, ſe nuiſent mutuellement, les fatiguer par des mouvemens de pinceau mal-adroitement répétés; enfin, c'eſt tout ce qui eſt contraire à la manœuvre d'un pinceau facile, adroit & aſſuré. Une compoſition *tourmentée*, eſt celle à laquelle on affecte de donner beaucoup plus de mouvement que le ſujet n'en exige, & même qu'il n'en permet. Enfin, on *tourmente* les contours quand on leur fait décrire des lignes exagérées que la nature déſavoue. (L).

TOUT-ENSEMBLE. (ſubſt. compoſé.) L'*enſemble* ſe dit ſur-tout d'un ſeul objet; l'*enſemble* d'une figure, cette figure n'eſt pas *enſemble*, ou eſt bien *enſemble*; cette tête eſt d'un bel *enſemble*. Le *tout-enſemble* ſe dit de la compoſition entière, quoique le mot *enſemble* ſoit auſſi employé dans ce ſens. Il faut ſacrifier les détails qui ſeroient capables de nuire au *tout-enſemble*. Des objets qui ont de la beauté, conſidérés ſéparément, peuvent nuire au *tout-enſemble*. Il ne ſuffit pas d'étudier chaque partie de ſon ſujet, il faut en embraſſer le *tout-enſemble*. On peut être capable de bien traiter des parties iſolées, & ne l'être pas de concevoir un *tout-enſemble*. Quelquefois de beaux effets, des effets brillans, dé-

truiſent l'accord du *tout-enſemble*. Il en eſt de même de la couleur ; les tons qu'elle produit doivent être ménagés relativement au *tout-enſemble*.

Quand on employe le mot *enſemble* pour indiquer le *tout-enſemble*, c'eſt-à-dire la totalité de l'ouvrage, il faut ſouvent en déterminer le ſens pour qu'il ſe rapporte évidemment & ſans équivoque à cette totalité. On dit alors l'*enſemble* du tableau, du ſujet, de la compoſition. (L.)

TOUCHE (ſubſt. fem.) TOUCHER. (v. act.) On dit *touche hardie*, *touche fine*, *ſpirituelle*, *lourde*, *légère*, &c.

On dit auſſi *toucher avec ſentiment les chairs*, *avec vérité les étoffes*, *avec eſprit le payſage*, *avec fierté les animaux & même la nature morte*.

Ces deux manières de s'exprimer ont des ſignifications aſſez différentes que je vais eſſayer d'expoſer.

La *touche* eſt une manière de déſigner dans les arts du deſſin & de la peinture certains accidens, certaines circonſtances de l'apparence viſible des corps ; accidens & circonſtances occaſionnés par leur nature, par leurs poſitions ou par leurs mouvemens.

Lorſque le deſſinateur *place la touche*, lorſqu'il la *prononce*, qu'il l'*appuye*, c'eſt parce qu'alors il eſt frappé plus particulièrement, plus expreſſément de l'effet que produiſent quelques-uns des accidens ou des circonſtances dont j'ai parlé.

Dans l'imitation que l'artiſte fait d'une figure humaine, ſi la *touche* qu'il employe eſt déterminée par les ſeules courbures du contour qui font que certains endroits de ce contour ou du trait ſont

privés de lumière & ſe deſſinent en ombre, il n'y a rien qui ait rapport aux impreſſions de l'ame & à l'expreſſion des paſſions qui inſpirent cependant les uſages les plus ſpirituels & les plus intéreſſans de la *touche*.

Si la *touche* eſt marquée par l'artiſte d'après le ſentiment qu'il a du juſte mouvement de la figure qu'il deſſine ou qu'il peint, elle peut être *ſpirituelle*, fine ; elle peut avoir pour but de faire *ſentir* la grace ou la force, d'après l'impreſſion qu'en a l'artiſte.

Ce n'eſt pas encore là tout-à-fait ce qu'on nomme *touche* d'expreſſion ; mais ſi le deſſinateur ou le peintre prononce & appuye la *touche*, inſpiré par ſon imagination qui lui repréſente fortement les accidens que produiſent ſur les apparences des corps les grandes paſſions, ou ſi mieux encore, il prononce cette *touche* d'après la nature même, alors ſa *touche* eſt celle qu'on appelle *touche* des grands maîtres. C'eſt le ſigne inimitable qu'ils impriment à leurs ouvrages, ſigne qui les fait reconnoître & qui les diſtingue des copies qu'on en fait.

Le *trait* eſt une ligne qu'on peut ſuppoſer égale dans toute ſon étendue, & à l'aide de laquelle on trace la figure des corps, pour en faire la repréſentation par le deſſin ou la peinture.

Si l'on s'en tient à déſigner cette forme par un trait égal, il n'eſt rien dans cette manière d'opérer qu'on puiſſe nommer la *touche*. De même ſi, en peignant, on marque par une couleur uniforme les formes d'un corps, cette peinture ſera une ſorte d'enluminure

luminure qui n'offrira ni caractère, ni *touche*; mais ſi, en dirigeant le crayon, l'artiſte fait attention aux accidens particuliers que produit le clair-obſcur ſur des objets éclairés & de relief; ſi, à l'occaſion de ces accidens ou effets obſervés, il appuye le crayon davantage dans certains endroits, en rompant par-là l'uniformité du trait; ſi enfin ce trait ſe trouve alors plus marqué, par-tout où le deſſinateur a voulu exprimer les effets de l'ombre, il a alors employé ce qu'on appelle généralement la *touche* qui commence à donner du caractère à ſon deſſin.

Paſſons plus avant : ſi une figure, que je ſuppoſe dans une poſition parfaitement tranquille & n'éprouvant aucune impreſſion marquée, donne cependant lieu à faire ſentir par la *touche*, les courbures des contours & les accidens habituels que produiſent les articulations, à combien plus forte raiſon le deſſinateur ou le peintre ne ſera-t-il pas invité à marquer plus ſenſiblement cette *touche*, lorſque des mouvemens plus caractériſés rendront les accidens des contours plus ſenſibles? Alors, ſi, plus excitée, ſa main docile & prompte ſuit avec juſteſſe l'impreſſion qu'il reçoit & qu'il veut tranſmettre dans ſon ouvrage; s'il appuie la main pour rendre la trace du crayon plus ſignificative; s'il en obtient cet effet ſans maigreur & ſans ſéchereſſe, il fait de la *touche* un des uſages les plus importans & qui appartiennent de plus près à la partie ſpirituelle de l'art.

On voit par ces détails, que la *touche* n'eſt en aucune manière arbitraire, qu'elle n'eſt pas du reſſort de ce qu'on appelle improprement le *goût*, comme ſe le perſuadent trop ſouvent les jeunes artiſtes,

qui imitent ſans réflexion les modèles qu'on leur donne, ou ceux qui, ſous le nom de *connoiſſeurs*, n'ont que de très-ſuperficielles lumières.

Il reſte à parler à ceux qui veulent être inſtruits plus profondément de la meſure qu'on doit garder dans l'uſage de la *touche*.

Il faut ſe repréſenter ici que la *touche*, telle que nous venons de la déſigner, eſt à-la-fois un ſigne imitatif, tiré de la nature, & un ſigne communicatif de la manière dont l'artiſte a vu & ſenti, en faiſant ſon imitation.

La *touche*, pour peu qu'elle paſſe la juſte meſure, penche à être un ſigne, plutôt qu'une imitation préciſe; & l'on eſt d'autant plus autoriſé à faire cette obſervation, qu'à la rigueur, cette meſure juſte n'exiſte peut-être dans aucune repréſentation.

Premièrement, parce que la *touche* étant un effet inſtantané de l'impreſſion que reſſent le peintre, ou le deſſinateur, elle eſt ſuſceptible des variétés de l'imagination.

Secondement, parce que, pour que la meſure exacte dans laquelle doit ſe renfermer la *touche*, pût être énoncée préciſément, il faudroit avoir égard à la diſtance préciſe où étoit l'objet qu'on a imité.

Le plus ſouvent, la *touche* des deſſins ſur-tout, eſt exagérée, ſoit par l'effet du ſentiment qui l'a inſpirée, ſoit par l'effet de l'habitude qu'on a contractée.

Au reſte, ce défaut, ſouvent inappréciable, produit fréquemment un effet qui plaît, lorſqu'on ſe prête aux conventions établies, par rapport à certaines parties de l'art; car la *touche*, regardée comme

ſigne de l'expreſſion, frappe plutôt & plus fortement, lorſqu'elle eſt exagérée avec art, que lorſqu'elle eſt plus timide & plus foiblement écrite.

Dans l'imitation peinte, la *touche* eſt plus aſſujettie à la meſure qu'elle doit avoir, parce que ſon exagération nuiroit trop ſenſiblement à la vérité de la couleur & quelquefois à l'accord ; cette exagération n'eſt admiſe que dans le petit, ou dans les peintures qui ne viſent pas à un fini précieux.

Il eſt une autre acception du mot *touche* qui deviendra plus ſenſible, en l'obſervant dans le verbe qui en dérive. C'eſt le verbe *toucher*, qui, en peinture, a une ſignification qui diffère de celle du mot *touche*.

Lorſqu'on dit : Ce peintre *touche* parfaitement bien les chairs, les étoffes, le payſage, les arbres, les terreins, les plantes, les eaux, les acceſſoires, on entend parler de ſa manière phyſique d'appliquer la couleur qui doit repréſenter ces objets.

Le *toucher*, qui eſt alors la manière d'appliquer la couleur, devient donc un moyen de déſigner les objets, différent du trait & de la couleur, priſe en elle-même.

La peinture n'eſt pas une complette imitation ; mais une imitation feinte. Elle n'imite pas le relief, elle feint ſeulement de l'imiter ; différente en cela de la ſculpture, qui, abſtraction faite de la couleur, imite d'une manière palpable, les formes des objets de ſes repréſentations.

C'eſt donc le plus ſouvent de l'art de feindre la repréſentation des objets, par tous les ſecours de l'induſtrie, que les peintres s'occupent ; & c'eſt

en ſuivant cette route vraiment libérale, c'eſt-à-dire, libre & ingénieuſe, qu'ils parviennent au grand mérite de leur art, plutôt qu'en ſe dirigeant péniblement à une vérité minutieuſe qui borne d'autant plus leur carrière, qu'il eſt abſolument impoſſible d'égaler en cela la nature.

Voyez de près les chairs que peignoient Rubens, Rembrandt & tant d'autres grands maîtres: voyez du même point leurs étoffes, leurs arbres, leurs terreins; vous n'appercevez plus que les ſignes magiques qu'ils ont employés, c'eſt-à-dire, les traces marquées du maniement de leur broſſe, leur *touche* ſpirituelle, leurs teintes ſavantes, placées ſans être fondues, mais dont la diſtance doit unir & mêler les nuances. (*Article de M.* WATELET.)

TOUCHE. L'arrondiſſement des objets, d'où naiſſent le relief & l'illuſion, dégénéreroient en manière lourde, s'il n'étoit aſſaiſonné de *touches* caractériſtiques. Ces *touches* donnent l'ame aux êtres même inanimés; mais ſi elles n'étoient portées avec un ménagement convenable, l'ouvrage ne préſenteroit que des effets maniérés & faux.

Les *touches* doivent être variées. Elles ſeront légères, délicates, fermes, hardies, fières, moëlleuſes, ſolides ou ſpirituelles, non-ſeulement ſelon la nature du corps où elles ſeront adaptées, mais encore ſelon le plan que l'objet occupe dans le tableau, & relativement à la diſtance d'où la machine pittoreſque doit être enviſagée.

On donne les *touches* en portant une couleur vierge, d'une manière franche, ſur la partie deſtinée

à la recevoir. Dans les endroits les plus ſaillans, la broſſe hardie placera une couleur épaiſſe ; dans ceux qui le ſont moins, le pinceau écraſé laiſſera une couleur plate & nettement fondue. Dans les tournans, ainſi que dans les ombres, les *touches* doivent être peu fréquentes & peu ſenſibles. Elles ne ſont, le plus ſouvent, qu'un trait de pinceau ſpirituellement lâché pour ranimer un contour, ou pour caractériſer une fineſſe d'une manière preſque imperceptible.

Mais ſur-tout que les *touches* ne ſoient jamais au préjudice de la maſſe. On doit conſulter attentivement la nature d'un point de diſtance convenable pour ne pas y être trompé : elles y ſont pour ceux qui ſavent les appercevoir. Le génie les diſcerne, l'intelligence les évalue, c'eſt le goût qui les place. (*Extrait du Traité de Peinture de* DANDRÉ BARDON.)

TRACER (v. act.) Faire le trait d'une figure ou d'une compoſition. Les artiſtes, au lieu de dire qu'ils *tracent* une figure, diſent plutôt qu'ils en font le trait : au lieu de dire qu'une figure ou une compoſition n'eſt encore que *tracée*, ils diſent qu'elle n'eſt encore qu'au ſimple *trait*. Ainſi le mot *tracer* eſt moins un terme de l'art, qu'un mot de la langue commune, qu'on employe quelquefois en parlant de l'art, mais dont les artiſtes font peu d'uſage. (L.)

TRAIT (ſubſt. maſc.) Le *trait* eſt la ligne qui termine une figure quelconque. Faire un *trait*, c'eſt

tracer les lignes que décrit une figure ſur ce qui lui ſert de fond.

Ce n'eſt point par des *traits*, mais par la couleur, que des objets ſe détachent les uns ſur les autres dans la nature. Ainſi le peintre, imitateur de la nature, ne fait un *trait* que pour ſe rendre raiſon des formes ; mais il ne laiſſe pas ſubſiſter ce *trait*, & en peignant, c'eſt auſſi par la couleur qu'il détache les objets qu'il imite. Dans les deſſins qui ne ſont pas extrêmement terminés & dont l'effet eſt plutôt indiqué que rendu, on laiſſe ſubſiſter le *trait*, ſur-tout dans les parties qu'on ne détache pas ſur un fond obſcur. Quand les deſſins ſont finis au point de n'avoir plus beſoin de *traits*, ce ſont moins des deſſins que des peintures monochromes, des camayeux.

Quoiqu'il n'y ait point de *traits* dans la nature, il y a quelquefois, dans l'art, beaucoup de ſentiment & de goût à prononcer fortement le *trait* de quelque partie, à tracer & abandonner quelques portions de contours ; mais ces *traits*, pris & laiſſés, doivent être regardés comme des touches. Ces pratiques, ſpirituelles ou ſavantes, laiſſent ſubſiſter le principe, que les terminaiſons des objets en peinture ne doivent pas être annoncées par des *traits*. (L.)

TRAITER. (v. act.) Ce mot fort uſité dans la langue des arts, y reçoit à-peu-près la ſignification du verbe *faire*. Une figure bien *traitée* eſt une figure bien faite. Une compoſition bien *traitée*, eſt celle dans laquelle on a bien ſuivi les convenances

du ſujet. Une draperie bien *traitée*, eſt celle qui eſt compoſée & rendue ſavamment. On dit qu'un peintre *traite* bien la figure, les animaux, les ciels, les arbres, &c., pour exprimer qu'il imite bien ces différens objets de la nature, qu'il fait bien ces différentes parties de l'art. On dit d'un peintre qu'il *traite* bien les têtes, les cheveux, la barbe, les chairs, les extrêmités, les draperies, les acceſſoires, les effets; mais on ne dit pas qu'il traite bien la couleur ou le coloris. (L.)

TRANCHER (ce verbe eſt neutre dans la langue des arts). Des couleurs *tranchent* les unes ſur les autres, quand l'artiſte ne conduit pas des unes aux autres par des nuances. Les lumières *tranchent* ſur les ombres, & les ombres ſur les lumières, quand on néglige de conduire des unes aux autres par des paſſages doux & imperceptibles. On dit que des couleurs ſont *tranchantes*, quand elles *tranchent* ſur celles qui les avoiſinent, quand elles ne ſe marient pas, ne ſe fondent pas, ne s'uniſſent pas tendrement avec elles. On dit que les ombres ſont *tranchantes*, quand elles ſuccèdent durement aux lumières, ſans en être ſéparées par des demi-teintes. Quelquefois des couleurs *tranchantes*, des ombres, des lumières *tranchantes*, donnent de la fierté aux effets. C'eſt à l'art du peintre de les ménager avec goût, de ne les employer qu'à propos, de les empêcher de nuire à l'accord de l'ouvrage, comme il eſt de l'art du muſicien de ménager & de ſauver les diſſonances. (L.)

TRANSPARENT, (adj.) Ce mot, dans l'art

de peindre, s'applique aux couleurs naturelles, & aux couleurs artificielles. Par rapport aux premières, il ſert à diſtinguer les couleurs lourdes & terreſtres de celles qui ſont légères & aëriennes. Ainſi on dit: *La laque*, *les ſtils de grains*, ſont des couleurs TRANSPARENTES; les ochres, les bruns-rouges, la terre d'ombre ne ſont pas TRANSPARENTES.

Quant à la ſeconde ſignification du mot TRANSPARENT, elle n'eſt relative, dans la pratique, qu'à des couleurs fines, légères, qui laiſſent voir les premières teintes que le peintre a placées ſous les *glacis*. Dans ce ſens, il n'exprime que *l'effet*, dont l'uſage des *glacis* eſt le *moyen*; comme dans cette phraſe: *C'eſt par des glacis que Rubens rend ſes couleurs tranſparentes*. Tout ce qui tient à la pratique dans l'art d'employer des couleurs TRANSPARENTES, a été expoſé dans le mot GLACIS, auquel nous renvoyons le lecteur.

Nous ne pouvons faire un plus grand éloge des couleurs *tranſparentes*, qu'en citant les plus beaux tableaux des écoles Vénitienne & Flamande. C'eſt-là qu'on trouve les plus puiſſans témoignages en faveur des charmes de la *tranſparence* des teintes dans l'art de colorier. (*Article de M.* ROBIN.)

TRANSPARENT, (ſubſt. maſc.) Dans l'art des décorations en peinture, le *tranſparent* produit pendant la nuit un des plus piquans effets qui puiſſent naître d'une vive lumière réunie à l'emploi des plus éclatantes couleurs.

On fait des *tranſparens* ſur des toiles fines, des

papiers appellés *Serpente*, & ſur des taffetas. (*Article de M.* ROBIN.)

TRAVAIL. (ſubſt. maſc.) Ce mot ſe prend pour toutes les parties de l'exécution. Un beau *travail* eſt dans la peinture un beau maniement de pinceau; dans la gravure, un beau maniement de pointe ou de burin; dans le deſſin, un beau maniement de crayon. On dit que le *travail* d'un ouvrage eſt facile, ſpirituel, peiné, lourd, léger, gracieux, agréable, grand, fier, petit, meſquin. Voyez les articles *Exécution*, *Faire*, *Fait*, *Manœuvre*.

Le mot *Travail* s'employe ſouvent au pluriel, quand il eſt queſtion de gravure. On dit: Les *travaux* de cette eſtampe ſont maigres, nourris, moux, fermes, égratignés, moëlleux. Il y a de beaux & ſavans *travaux* dans la fameuſe tête de l'homme à la grande barbe par Corneille Wiſſcher. Les *travaux* de Maſſon ont ſouvent de la bizarrerie. (L.)

TRAVAILLER, (v. n.) Ce mot s'emploie dans la langue des arts, au même ſens que dans la langue ordinaire. A cet égard, il n'appartient pas ſpécialement à l'idiôme des artiſtes, & ne doit pas avoir place dans ce Dictionnaire.

Mais le mot *travailler* ſe prend dans un ſens particulier à l'art: quand on dit que les couleurs *travaillent*, cela ſignifie qu'avec le temps elles changent de ton, que les bleus noirciſſent, que les blancs jauniſſent, que certaines couleurs s'évaporent. Pour prévenir, autant qu'il eſt poſſible, ces accidens, il faut que l'artiſte connoiſſe bien les matériaux

qu'il emploie, & l'effet de l'huile & du temps ſur les differentes couleurs. Il ne ſuffit pas qu'il ait cette connoiſſance ; il doit y joindre une pratique ſûre & facile : car s'il change ſouvent d'idée, s'il recouvre la couleur qu'il a d'abord établie par une couleur differente, les couleurs de deſſous perceront avec le temps à travers celles dont il les aura couvertes, & détruiront le dernier effet auquel il s'étoit déterminé. (L.)

TRIOMPHE, (ſubſt. maſc.) Nous avions promis à l'article *Milice*, d'en donner un ſur les *triomphes* chez les Romains : avec plus de réflexion, nous ne croyons pas devoir remplir cette promeſſe. Les artiſtes, dans les ſujets qu'ils traitent le plus ordinairement, ſont obligés de connoître ce qui regarde la marine, la milice, les vêtemens des anciens. Mais un *triomphe* eſt un ſujet, & ne demande pas à être traité plus ſpécialement ici, que le nombre infini de ſujets qui peuvent être fournis à l'art par l'antiquité.

TRIVIAL, (adj.) Ce qui eſt bas & commun. Le peintre d'hiſtoire doit bien ſe garder de rien introduire de trivial dans les ſujets nobles qui ſont propoſés à ſon pinceau. On ſait bien que, dans une ſcène noble, il peut ſe trouver des perſonnages d'une figure baſſe & *triviale*, qui n'aient qu'un geſte *trivial*, qui faſſent des actions *triviales*. Mais à cet égard, l'imitation doit être plus belle que la vérité, & comme l'artiſte doit choiſir les plus belles formes, & tâcher de les embellir encore, il

doit auſſi, dans l'enſemble de ſa compoſition, ne choiſir que des circonſtances qui aient de la nobleſſe & de la grandeur. Tout ce qui eſt *trivial* doit être abandonné aux genres inférieurs.

» Il y a, dit M. Reynolds, pluſieurs genres de » peinture dont les prétentions ne s'élèvent pas ſi » haut que celles de l'hiſtoire : mais qui cependant » ne ſont pas ſans quelque mérite, quoiqu'ils ne » puiſſent pas entrer en concurrence avec la grande » idée univerſelle qui préſide à l'art. Les peintres » qui s'appliquent à rendre des caractères bas & vul- » gaires, & qui expriment avec exactitude les » différentes nuances des paſſions de la nature com- » mune, (ainſi qu'on le voit dans les ouvrages » d'Hogharth,) méritent de grands éloges ; mais » comme leur eſprit eſt ſans ceſſe occupé de choſes » communes & *triviales*, les éloges qu'on leur » donne doivent être proportionnés aux objets qu'ils » repréſentent. Les bambochades de Téniers, de » Brauwer, de van Oſtade, ſont excellentes en leur » genre ; & le mérite de ces ouvrages, ainſi que » l'eſtime qu'on en fait, ſont en proportion de ce » que ces ſujets communs & bas, & la manière » dont les paſſions y ſont rendues, tiennent plus » ou moins de la nature. (L.) »

TROU, (ſubſt. maſc.) Ce mot s'emploie relativement à la compoſition, & relativement à l'effet. On dit qu'il y a des *trous* dans la compoſition, lorſque les objets étant mal grouppés, leurs parties laiſſent voir le fond, comme au travers de pluſieurs *trous*. Il y a des *trous* relativement à l'effet, quand

certaines parties d'un objet qui eſt ſur les premiers plans ſont du même ton que des objets qui ſe trouvent ſur des plans reculés. Alors les tons des objets avancés étant les mêmes que ceux des objets reculés, *percent avec eux*, comme diſent les peintres, & font des *trous*. (L.)

TUER, (v. act.) On dit qu'une partie d'un tableau en *tue* une autre, quand elle en détruit l'*effet*. Quand un tableau d'une couleur vigoureuſe eſt voiſin d'un tableau foiblement coloré, on dit qu'il le *tue*. (L.)

V

VAGUE. (adj.) *Vague* ſe dit en peinture de la couleur, & plus particuliérement de celle du ciel.

On dit, la couleur de ce tableau eſt *vague*; ce ciel eſt d'un ton, d'une teinte, d'une couleur *vagues*. Le ſens de ce mot tient dans cette acception de ce qu'on appelle *indécis*.

L'harmonie du coloris exige un mêlange de nuances, de tons, de teintes, de lumières, de reflets & d'ombres qui n'eſt jamais plus parfait que lorſqu'on ne peut en diſcerner les liaiſons.

On dit quelquefois *vagueſſe*, qui eſt imité de l'italien *vaghezza*, pour exprimer ce ton aërien & une certaine légéreté ou fineſſe de teintes, qui appartiennent à d'heureuſes ruptures ou mêlanges de tons, dont la pratique, l'obſervation de la nature & l'étude des maîtres qui ſont recommandables par cette partie, peuvent ſeules inſtruire l'artiſte. (*Article de M.* WATELET.)

VARIER (v. act.) Non ſeulement la nature *varie* ſes productions, elle *varie* auſſi les détails de ſes ouvrages. Chez elle, les genres ſont innombrables; ils ſe ſubdiviſent en de nombreuſes eſpèces; & dans chaque eſpèce, il n'eſt pas deux individus qui ſe reſſemblent. L'artiſte qui ſe répète lui-même ou dans un ſeul ouvrage, ou dans ſes différentes productions, n'imite pas la nature; il n'a qu'à la conſulter, & il produira des œuvres variées comme elle. (L.)

VARIÉTÉ. (ſubſt. fém.) Pline, après avoir dit qu'entre tant de milliers d'hommes, il n'y a pas deux reſſemblances parfaites, ajoute que l'art, malgré tous ſes efforts ne peut opérer cette *variété*, même dans un petit nombre de têtes. (liv. 7. c. 1.)

Pline s'eſt trompé. L'art peut imiter toutes les formes offertes par la nature ; il peut donc être auſſi *varié* qu'elle, & s'il varie ſans ceſſe le choix des modèles qu'il prendra dans la nature, il ne ſe reſſemblera *jamais*.

Mais ſi l'art peut imiter toutes les *variétés* de la nature, doit-il les imiter toutes ? C'eſt ce que l'on peut nier, au moins pour la peinture d'hiſtoire & pour la ſculpture : comme dans ces genres, ſon objet eſt l'imitation de la belle nature, il ne peut l'imiter lorſqu'elle ſe *varie* par différens caractères de laideur & de défectuoſité. Voilà donc une grande abondance dont il ſe prive. Mais comme ſes ouvrages ſont bien moins nombreux que ceux de la nature, il peut encore montrer la plus grande *variété*, en n'imitant chez elle que ce qu'elle a de beau dans ſes productions.

La *variété* ſe trouve même dans les têtes des ſtatues antiques : ſi elles ont entre elles, comme le dit M. Falconet, une certaine reſſemblance, c'eſt celle que leur donne le ſtyle de la grande beauté : mais cependant elles diffèrent aſſez les unes des autres pour qu'on ne puiſſe les confondre mutuellement. Si l'on trouve entre pluſieurs têtes antiques une reſſemblance réelle, c'eſt entre celles qui repréſentent la même divinité ; car chaque divinité avoit un caractère de tête convenu : c'étoit vraiſemblablement celui que lui avoit imprimé quelqu'artiſte

dans une ſtatue devenue célèbre. La tête de cette ſtatue devenoit le prototype de toutes les têtes de cette divinité.

La *variété* que l'artiſte doit mettre dans le choix de ſes figures, doit ſe trouver auſſi dans les attitudes, dans les ajuſtemens, dans les ordonnances & dans tous les acceſſoires.

Le peintre qui ſe livre à l'imitation de la vie commune, & au genre qu'on nomme bambochade, trouve dans la nature des ſources de *variété* encore bien plus abondantes que celles qui ſont ouvertes au ſtatuaire & au peintre d'hiſtoire. Comme il n'eſt point aſtreint à ne choiſir les formes qu'entre celles qui s'élèvent juſqu'au caractère de la haute beauté; comme il peut même ſe permettre de repréſenter la laideur; comme il ne s'interdit pas les expreſſions communes, triviales, baſſes; il peut mettre dans ſes ouvrages une diverſité ſans bornes. C'eſt un devoir rigoureux pour lui non-ſeulement de ne pas admettre de reſſemblance dans ſes ouvrages, mais de ne s'en permettre même pas l'apparence.

Si la *variété* eſt un devoir pour l'artiſte dans les objets qu'il repréſente, on peut ajouter qu'il doit auſſi *varier* les travaux qu'il employe pour rendre ces différens objets. Cette *variété* eſt une expreſſion du ſentiment; car ſi des objets divers excitent dans l'ame de l'artiſte des ſenſations diverſes, il rendra par des travaux *variés* la *variété* de ſes ſenſations. Il ne traitera pas du même pinceau, de la même touche, les chairs de Vénus, & celles de Vulcain, l'embonpoint de la jeuneſſe & la ſéchereſſe de la décrépitude, l'éclat des étoffes de ſoie, & la groſſièreté de la

bure, la molleſſe du duvet & la dureté du fer. La monotonie de manœuvre indique l'abſence du ſentiment dans celui qui opère. Si le ſentiment l'animoit, ſa main ſuivroit naturellement les impreſſions de ſon ame, & ſe *varieroit* comme elles. Ecrire tout du même ſtyle, peindre tout de la même touche, c'eſt la preuve d'une ame froide, que rien ne tire de l'apathie. (L.)

VÉRITÉ. (ſubſt. fém.) L'objet de l'art n'eſt pas la *vérité* elle-même, mais l'apparence de la *vérité*. Pour offrir cette apparence, il eſt obligé de recourir à des moyens de convention; c'eſt-à-dire qu'il eſt forcé de ſe permettre des menſonges, que les ſpectateurs conviennent de recevoir comme des *vérités*, & ſans cette convention, l'art n'exiſteroit pas. C'eſt, par exemple, une convention de la part du ſpectateur avec le ſtatuaire, d'admettre, comme ayant de la vérité, une figure qui repréſente un perſonnage humain, & que cependant il voit bien n'être que de marbre ou de bronze. La ſorte de *vérité* que l'artiſte ſe propoſe, ne va donc pas juſqu'à produire l'illuſion. *Voyez* les articles CONVENTION, ILLUSION, PEINTURE. (L.)

VÊTEMENT, (ſubſt. maſc.) L'objet de Winckelmann en traitant du *vêtement* des anciens, dans ſon hiſtoire de l'art, a été de ſe rendre utile aux artiſtes. Nous croyons devoir le ſuivre préférablement aux autres écrivains qui ont traité le même ſujet, mais qui n'avoient pas le même but, & à qui les connoiſſances de l'art étoient même abſolumen

abſolument étrangères. En le prenant pour guide, nous nous permettrons quelquefois d'ajouter à ſon récit.

Les femmes, dans des temps fort anciens, portoient des *vêtemens* de lin, de coton & d'autres étoffes légères; il eſt prouvé auſſi qu'elles ſe vêtirent de drap. Dans les temps poſtérieurs, elles portèrent de la ſoie & même des étoffes tiſſues d'or. Les hommes, même avancés en âge, portoient des tuniques de lin, peu de temps avant la guerre du Péloponèſe.

Soit que les anciens ſtatuaires ſe conformaſſent à ce qu'ils avoient le plus ſouvent ſous les yeux, ſoit qu'ils cherchaſſent à imiter ce qu'ils trouvoient le plus favorable à leur art, on voit qu'ils aimoient à employer la toile pour les draperies de leurs figures.

Il ne faut pas croire que chez les anciens, l'uſage de la toile fût auſſi rare qu'on le penſe communément. Le plus ancien des hiſtoriens, Hérodote, rapporte que les Grecs tiroient du lin de l'Egypte & de la Colchide. On ſait que les prêtres d'Egypte en étoient vêtus: on ſait que c'étoit avec une robe de lin qu'on deſcendoit dans l'antre de Trophonius. Dans l'Elide, on cultivoit & l'on mettoit en œuvre le plus beau lin. En Italie, les Samnites portoient des vêtemens de toile dans leurs expéditions. Les Ibériens de l'armée d'Annibal avoient des tuniques de lin teintes en couleur de pourpre. Enfin Varron, cité par Pline, remarquoit que les femmes de la maiſon des Serranus ne portoient pas de robes de lin, & il n'auroit pas obſervé cette circonſtance comme une ſingularité, ſi l'uſage du lin n'avoit pas été ordinaire dans les autres familles.

Les étoffes légères en coton & travaillées dans l'île de Cos étoient célèbres chez les Grecs. Elles ſervoient au *vêtement* des femmes ; au moins fut-il des temps où les hommes n'auroient pu en faire uſage ſans paſſer pour des efféminés. Ces étoffes étoient quelquefois rayées, quelquefois ornées de fleurs. Il paroît que les anciens ont connu la toile de coton claire & tranſparente que nous appellons mouſſeline, & une étoffe de ſoie ſemblable à nos gazes.

Il eſt vrai que la ſoie fut connue bien plus tard que le lin & le coton. L'uſage ne s'en répandit à Rome que ſous les Empereurs. Le tableau antique qu'on appelle la noce Aldobrandine repréſente des figures vêtues d'étoffes de couleurs changeantes. Ces mêmes couleurs, que n'admet ni le coton, ni le lin, ni la laine, ſe remarquent ſur les copies des peintures antiques que l'on conſerve au Vatican & ſur pluſieurs peintures d'Herculanum. S'il étoit bien certain que la ſoie n'a été connue en Europe qu'après les temps de la république Romaine, il ſeroit prouvé que le tableau de la noce Aldobrandine, & les originaux des peintures conſervées au Vatican, n'ont été faites que ſous les Empereurs.

Les anciens ſtatuaires, & en général les artiſtes de l'antiquité, paroiſſent avoir employé de préférence les étoffes légères ; mais il eſt prouvé par quelques ſtatues antiques, qu'ils ont auſſi quelquefois fait uſage du drap pour les draperies. C'eſt ce qu'il eſt aiſé de reconnoître à l'ampleur & aux formes des plis.

Les anciens, & ſur-tout les Romains, lorſque,

ſous les Empereurs, ils ſe livrerent à un luxe effréné, ont fait uſage d'étoffes d'or. Mais la manière dont elles étoient fabriquées ne leur laiſſoit pas aſſez de ſoupleſſe, pour qu'on pût les imiter avec ſuccès dans les ouvrages de l'art. Les anciens ne ſavoient pas, comme les modernes, couvrir d'une très-mince lame d'or un fil de chanvre ou de ſoie; mais c'étoit avec un fil d'or pur qu'ils faiſoient le tiſſu de leurs riches étoffes. Elles devoient être d'un grand prix; mais inflexibles, elles ne pouvoient former que de gros plis d'une roideur déſagréable, & qui ne ſe mouloient pas ſur les formes du corps. Pendant que Winckelmann étoit à Rome, on y découvrit deux urnes funéraires, dans leſquelles on trouva des habits faits d'un fil d'or pur. Ces reſtes de l'antiquité auroient mérité d'être conſervés, mais les propriétaires les firent fondre auſſitôt. De l'étoffe trouvée dans l'une de ces urnes, on tira quatre livres d'or. C'eſt du moins ce que déclarèrent les moines du collége Clémentin, dans la vigne deſquels elle fut déterrée. Winckelmann doute de la juſteſſe de cette déclaration. On conſerve dans le cabinet d'Herculanum quelques pièces de galon d'une fabrique ſemblable à celle de ces étoffes.

* La tunique étoit le *vêtement* de deſſous pour les deux ſexes, & répondoit à notre chemiſe. Les Grecs lui donnoient le nom de *chiton*. La tunique n'étoit pas fendue ſur le devant comme le ſont nos chemiſes d'hommes; elle étoit aſſez ouverte pour ſe paſſer comme les chemiſes de nos femmes, & on l'attachoit au-deſſus des hanches avec une ceinture.

Nous ſuivrons l'ordre que nous trace Winckelmann

pour le coſtume des *vêtemens*, & nous commencerons par ceux des femmes.

Il obſerve que, dans leurs *vêtemens*, il faut diſtinguer trois pièces différentes; la tunique, la robe & le manteau. Il remarque que la tunique ſe voit à pluſieurs figures déshabillées ou endormies, telles que la Flore Farnèſe, les Amazones du Capitole, la figure qu'on nomme vulgairement Cléopâtre, & la belle Hermaphrodite du palais Farnèſe; que la plus jeune des filles de Niobé qui ſe précipite dans le ſein de ſa mère n'eſt vêtue que d'une ſimple tunique; qu'on peut voir, par ces figures, que la tunique étoit de lin ou d'une étoffe légère, ſans manches, & attachée avec un bouton ſur les épaules, en ſorte qu'elle couvroit toute la poitrine, à moins que le bouton ne fût détaché. On peut ajouter que la tunique ou le *chiton* des femmes étoit beaucoup plus long que celui des hommes, qui ne deſcendoit que juſqu'au deſſus du genou.

Notre antiquaire penſe que les tuniques avec des manches longues & étroites étoient réſervées aux perſonnages de théâtre, parce que c'eſt ainſi qu'on les voit à de petites ſtatues repréſentant des acteurs comiques. On pourroit conjecturer que les acteurs ne revêtoient ces ſortes de tuniques, que parce qu'elles étoient ou qu'elles avoient été d'uſage hors du théâtre. Cependant les artiſtes peuvent adopter l'opinion de Winckelmann, parce qu'elle eſt favorable à leur art qui ſe plaît ſur-tout à exprimer le nud.

Si les figures comiques vêtues de tuniques à manches longues & ſerrées ne repréſentent que des eſclaves,

on peut ſuppoſer que ce ſont des eſclaves phrygiens : car on ſait que cette ſorte de vêtement étoit affectée à cette nation. C'eſt celui que l'on voit aux belles ſtatues de Pâris dans les palais Lancelotti & Attempi ; c'eſt celui que porte ce berger phrygien ſur les bas-reliefs & les pierres gravées. Cybele, divinité phrygienne, eſt repréſentée avec des manches ſemblables. On les voit auſſi aux figures d'Iſis, non qu'elle appartînt à la Phrygie, mais parce qu'elle étoit une divinité étrangère ; car il paroît que les Grecs caractériſoient généralement ainſi les figures qui appartenoient à des nations barbares.

On voit, ſur des tableaux d'Herculanum, des robes à manches courtes qui ne deſcendoient que juſqu'à la moitié de l'humérus.

Ordinairement les robes de femmes, dit Winckelmann, ne conſiſtoient qu'en deux longues pieces d'étoffe ſans coupe & ſans forme, couſues dans leur longueur, & attachées ſur les épaules par un ou pluſieurs boutons, auxquels on ſubſtituoit quelquefois des agrafes. Ces agrafes étoient pointues ; les femmes d'Argos & d'Egine les portoient plus longues que celles d'Athènes. Cette robe ſe paſſoit par deſſus la tête ; on la donnoit ordinairement aux figures divines & à celles des temps héroïques. Les robes des jeunes Lacédémoniennes étoient ouvertes ſur les côtés depuis le bas, juſqu'au haut des cuiſſes ; elles voltigeoient librement, comme on le voit à des figures de danſeuſes.

Il y avoit auſſi des robes de femmes à manches étroites & couſues qui deſcendoient juſqu'aux poignets : on peut en voir des exemples à la figure de la plus

âgée des filles de Niobé, à la prétendue Didon des peintures d'Herculanum, & ſur-tout ſur les vaſes peints.

Les manches très-larges, comme celles des deux ſtatues de Pallas de la Villa Albani, n'appartiennent pas à la robe, mais à la tunique. On peut quelquefois prendre pour des manches la partie de la robe qui tombe de l'épaule ſur le bras. L'antiquité n'offre aucun modèle de manches larges & pliſſées *à la* manière des chemiſes de nos femmes. C'eſt par licence que le Bernin en a donné de ſemblables à ſa ſainte Véronique. Pluſieurs peintres & ſculpteurs ſont tombés dans cette faute de coſtume.

Au reſte, il ne faut pas croire que les monumens nous faſſent connoître toutes les ſortes de robes dont les femmes faiſoient uſage. L'ignorance où nous ſommes à cet égard, peut donner aux artiſtes quelque liberté, & déſarmer les cenſeurs trop ſévères.

Les femmes ceignoient leurs robes au-deſſous du ſein, & cet uſage ſe trouve encore aujourd'hui dans pluſieurs endroits de la Grece. Leur ceinture étoit un ruban qui ſe nommoit tænia, ſtrophion, mitra. Quelquefois il eſt apparent dans les figures, quelquefois il eſt caché par les plis de la robe qui le recouvrent. A la petite Pallas de bronze de la Villa Albani, & aux figures de femmes du plus beau vaſe de la collection d'Hamilton, on voit trois cordons avec un nœud ſe détacher des deux bouts de la ceinture. La ceinture forme ſous le ſein un nœud qui eſt quelquefois en roſette. A la plus jeune des filles de Niobé, on voit les deux bouts de la ceinture paſſer ſur les épaules & ſur le dos : c'eſt ce qu'on

peut auſſi remarquer aux quatre cariatides de grandeur naturelle trouvées en 1761 à Monté-Portio, près de Freſcati. Quelques figures du Térence du Vatican nous montrent la robe attachée de cette manière par deux rubans ſur le haut des épaules ; c'eſt du moins ce que doivent faire ſuppoſer les bandes qui tombent des deux côtés. Ces bandes ou rubans ſoutenoient la ceinture. Quelquefois la ceinture n'eſt pas une ſimple bandelette, mais un large ruban, comme on le voit à pluſieurs figures antiques. Winckelmann obſerve que Melpomène a communément une large ceinture, qui ſe trouve auſſi quelquefois aux repréſentations de la Muſe Uranie.

Dans les figures d'Amazones, la ceinture, au lieu d'être placée au-deſſous des mammelles, à la manière des femmes, eſt attachée au-deſſus des reins, à la manière des guerriers, & ce caractère témoignoit apparemment leur humeur belliqueuſe.

On voit quelques figures de femmes qui n'ont pas de ceinture, & dont la tunique détachée tombe négligemment ſur une épaule. Telle eſt la figure du palais Farnèſe à qui l'on donne le nom de Flore, & que Winckelmann croit être l'une des heures. Les peintures d'Herculanum, des marbres & des pierres gravées offrent des figures de danſeuſes & de bacchantes qui n'ont point de ceinture, ou qui la portent à la main. On voit auſſi dans les tableaux d'Herculanum deux jeunes filles ſans ceintures : l'une tient de la main droite un plat de figues & de la gauche une aiguiere panchée ; l'autre porte un plat & une corbeille. Notre antiquaire croit qu'elles repréſentent ces femmes qui ſervoient dans le temple

de Pallas & qu'on appelloit *Deipnophoroi*, porteuſes de mets. Les femmes dans la douleur négligeoient leur ajuſtement & n'avoient pas de ceinture; telle on voit, ſur un bas-relief de la Villa-Borghèſe, Andromaque accompagnée des femmes troyennes: elle eſt vêtue d'une robe traînante, & reçoit, aux portes de Troie, le corps de ſon époux.

Comme les manteaux des anciens étoient fort amples, & qu'on n'en connoît la forme que par des figures ſur leſquelles ils ſont différemment jettés, & font différens plis, il eſt très-difficile & peut-être même impoſſible d'en bien établir la coupe. Le plus grand nombre des ſavans ſuppoſent qu'ils étoient quarrés & qu'ils ne doivent la forme qu'ils paroiſſent avoir qu'à la manière dont ils ſont jettés ſur le corps; Winckelmann veut au contraire qu'ils fuſſent ronds, ou du moins arrondis comme les nôtres: mais nous ne croyons pas qu'il ait donné des preuves convainquantes de cette opinion.

Il mérite plus de confiance quand ſes obſervations lui ont été nettement indiquées par les monumens. Il mérite donc l'attention des artiſtes, quand il leur apprend que la manière la plus ordinaire de jetter le manteau étoit d'en croiſer un quart qui pouvoit, au beſoin, ſervir à couvrir la tête; qu'on lit dans quelques auteurs que le manteau ſe plioit quelquefois en double; & qu'on en trouve la preuve dans les manteaux des deux belles ſtatues de Pallas de la Villa-Albani. Ces manteaux ſont attachés au deſſus de l'épaule droite, paſſent ſous le bras gauche, & ſont relevés par-devant & par-derrière ſous l'égide. Il a auſſi fort bien remarqué que les artiſtes jettoient quel-

quefois le manteau ſur leurs figures de la manière qui flattoit le plus leur goût & les aidoit le mieux à former de beaux plis. Il donne pour exemple une ſtatue impériale de la Villa-Albani : elle eſt aſſiſe, & ſon manteau n'eſt qu'une chlamyde qui étoit aſſez courte ; cependant l'artiſte l'a jettée ſur les cuiſſes de la figure, enſorte qu'elle traîneroit à terre ſi la figure étoit debout.

Le plus ſouvent, le manteau eſt jetté ſur le bras droit par-deſſus l'épaule gauche ; quelquefois il forme un nœud ſous le ſein ; d'autres fois les deux bouts ſont contenus ſous la poitrine au moyen d'une agrafe. L'antique offre des exemples de ces différentes manières de porter le manteau.

Les femmes avoient auſſi de petits manteaux qui n'étoient guère plus longs que ce qu'on appelle aujourd'hui des mantelets, & qu'on pourroit leur comparer, avec la différence qu'ils n'étoient pas ouverts par-devant & qu'il falloit les paſſer par-deſſus la tête ; ils s'attachoient ſur l'épaule avec un bouton, & avoient deux ouvertures pour paſſer les bras. Winckelmann ſoupçonne que c'étoit cette ſorte de manteau ou mantelet que les Grecs nommoient *encyclion*, *cyclas*, *ampechonion*, *anaboladion* : mais il eſt vraiſemblable que ces différens noms indiquent des différences dans les ajuſtemens qu'ils déſignent ; & ce ſont ces différences qu'on ne doit pas eſpérer de pouvoir ſpécifier.

Winckelmann condamne les ſavans qui ont pris pour des repréſentations de Veſtales, des figures de femmes qui ont la tête couverte de leurs manteaux. Il ſoutient que cet ajuſtement, loin de déſigner des

vierges conſacrées au culte de Veſta, ne conviet qu'à des femmes mariées. Il ne veut reconnoître de têtes de veſtales que dans celles qui ſont ceintes d'une large bande qui deſcend ſur les épaules, telles qu'on les voit ſur une plaque de métal & ſur une onyx, avec des lettres initiales qui indiquent leur qualité de veſtales : il reconnoîtroit encore des veſtales à un voile quarré, mais d'une forme oblongue, qui leur prendroit par-deſſus la tête. Si l'on admet ſon opinion, il faut reconnoître qu'il ne nous reſte, de toute l'antiquité, d'autres têtes de veſtales, que celles qu'on voit ſur l'onyx & ſur la plaque de métal dont il fait mention. Mais n'eſt-il pas vraiſemblable, comme nous l'avons dit ailleurs, que les veſtales, qu'on cherchoit à dédommager, par une grande liberté, du ſacrifice que l'on exigeoit d'elles, n'étoient pas aſſujetties à un coſtume très-rigoureux? N'eſt-il pas encore poſſible que des ſavans ſe ſoient trompés dans l'interprétation de quelques lettres initiales, & que les deux monumens qui, ſuivant Winckelmann, nous offrent ſeuls la coëffure des veſtales, ne leur ſoient en effet étrangers ?

Les femmes avoient communément la tête nue. Il eſt prouvé par les ſtatues & les médailles que, ſur-tout à Rome, elles changeoient ſouvent les modes de leurs coëffures & qu'elles ne le cédoient guere à nos femmes en inconſtance. Montfaucon obſerve que l'on trouve Fauſtine, femme de Marc-Aurèle, repréſentée avec trois ou quatre coëffures differentes, dans l'intervalle de dix-neuf ans que regna ſon époux.

Les femmes ſe couvroient ſouvent la tête d'un voile

qui portoit différens noms, parce que ſans doute il y en avoit de formes ou de grandeurs différentes. On en faiſoit d'un tiſſu tellement ſubtil, qu'on les comparoit à des toiles d'araignées. Il y avoit encore bien d'autres ornemens de tête en uſage pour les femmes, & comme on n'en connoît que les noms, cette ignorance laiſſe aux artiſtes une aſſez grande liberté. Ils ne doivent cependant pas en abuſer juſqu'au caprice, & s'ils ſont curieux d'obſerver le coſtume, ils doivent ne s'écarter qu'avec modération des formes que les monumens leur font connoître.

Pour ſe garantir du ſoleil, les femmes avoient une eſpèce de chapeau qu'on nommoit *ſciadion*. Ceux dont la forme nous a été conſervée par les monumens ont très-peu de fond. Les anciens ont auſſi connu des paraſols à-peu-près ſemblables aux nôtres.

Winckelmann obſerve que, dans les têtes de femmes qu'il rapporte à l'ancien ſtyle, on trouve des cheveux bouclés, mais en général plus négligés qu'aux têtes d'hommes; qu'aux figures du haut ſtyle, les cheveux ſont peignés ſimplement par-deſſus la tête, & forment des ſillons ondoyans; qu'aux jeunes filles, ils ſont relevés & noués ſur le ſommet de la tête, ou attachés en nœud, & aſſujettis ſur le derrière de la tête par une aiguille. Quelquefois, continue-t-il, les cheveux des femmes ſont attachés par-derrière à une certaine diſtance de la tête, & deſcendent en groſſes touffes ſous la bandelette qui les raſſemble. C'eſt ainſi qu'on les voit à la Pallas de la Villa-Albani, aux cariatides de la Villa-Negroni & à la Diane du cabinet d'Herculanum.

Les femmes affligées, les veuves ſe coupoient les cheveux. Dans la haute antiquité, les enfans qui avoient le malheur d'être privés de leur père, dépoſoient leurs cheveux ſur ſa tombe. C'eſt ce que firent Oreſte & Electre, comme nous l'apprend Euripide, & comme on le voit par leurs ſtatues à la Villa-Ludoviſi.

On voit des femmes & même des Déeſſes coëffées d'un réſeau qui enveloppe leurs cheveux. L'uſage des boucles d'oreilles étoit commun, & les artiſtes antiques ont même prêté cet ornement à des divinités. Il ne reſte, il eſt vrai, que deux figures antiques qui aient des boucles d'oreilles; mais on en voit un grand nombre qui ont les oreilles percées: les boucles ſe ſont perdues, parce qu'elles étoient d'or, & peut-être même enrichies de pierreries. Les filles de Niobé, la Vénus de Médicis, pour ne pas parler de ſtatues moins célèbres, ont les oreilles percées. Buonarrotti s'eſt trompé quand il a ſoutenu qu'on ne trouvoit des oreilles percées qu'à des têtes repréſentant des Déeſſes: on en voit à des têtes qui ſont des portraits, & à des cariatides qui apparamment ne repréſentent pas des divinités. On ſait que chez les Romains, les femmes & les jeunes hommes portoient des boucles d'oreilles qui étoient ſouvent d'un grand prix. Platon, Xénophon ne nous permettent pas de douter qu'il en étoit de même dans la Grèce: & quand les écrivains auroient gardé le ſilence ſur cet objet, on voit Achille avec des boucles d'oreilles, ſur un vaſe antique de terre cuite de la bibliothèque du Vatican.

Winckelmann parle auſſi d'un ornement que les

femmes portoient au-deſſus du front, & qui reſſembloit beaucoup aux aigrettes des femmes modernes. On voit cette parure à la tête de Marciana, nièce de Trajan, dans le jardin du palais Farnèſe. Une autre tête de Marciana, conſervée dans la Villa-Panfili, la repréſente avec un ornement du même genre, mais en forme de croiſſant. On ſait que, du moins chez les Romains, les colliers étoient une parure des deux ſexes, & que quelquefois ils étoient le prix des belles actions.

Les bracelets étoient des cercles élaſtiques de métal; cet ornement devoit être aſſez incommode. Comme on portoit des tuniques à manches fort courtes, on mettoit les bracelets au haut du bras; on en portoit auſſi au-deſſus du poignet. La nymphe antique endormie, fameuſe ſous le nom de Cléopâtre, a un bracelet en forme de ſerpent, ce qui l'a fait prendre pour un aſpic.

Les jambes avoient auſſi leur parure, qui conſiſtoit en un anneau ou une bande, placée au-deſſus des chevilles. Quoique l'on donne cette parure aux bacchantes, elle n'eſt pas étrangère à d'autres ſortes de figures: on la voit à deux victoires ſur un vaſe de terre cuite qui appartenoit au célèbre Mengs; elle fait cinq fois le tour de la jambe.

L'habit de deſſous, pour les hommes comme pour les femmes, étoit la tunique; mais celle des hommes étoit plus courte. Elle étoit compoſée de deux pièces d'étoffes, droites & plus ou moins longues, couſues enſemble. On laiſſoit une large ouverture en haut pour paſſer la tête, & deux plus étroites aux côtés pour paſſer les bras. Souvent elle n'avoit pas de manches,

mais la partie qui couvroit le haut des bras en avoit l'apparence. On en voit cependant qui ont des manches courtes descendant à-peu-près à la moitié de la partie supérieure du bras. Une statue de sénateur, dans la Villa-Négroni, a une tunique à manches courtes. Sur la plupart des monumens, on ne voit que la partie de la tunique qui couvre la poitrine, parce que le reste est caché par le manteau.

On trouve dans les auteurs différens noms qui désignent différentes espèces de manteaux.

Celui qu'on appelloit chlamyde étoit un *vêtement* de guerre, & étoit en usage dès les temps héroïques. La chlamyde couvroit l'épaule gauche sur laquelle on l'attachoit au moyen d'une boucle, d'une agrafe, ou d'un bouton. Elle étoit arrondie dans sa partie inférieure. Dans les représentations de Castor & de Pollux, elle est déployée sur les épaules, & attachée avec un nœud sur la poitrine. Elle étoit affectée aux jeunes gens chez les Athéniens, & ils la portoient peut-être à la manière des Dioscures, jeunes demi-dieux.

Le *paludamentum* des Romains étoit la même chose que la chlamyde, ou du moins il avoit le même usage & à-peu-près la même forme. Les empereurs eux-mêmes ne le porterent qu'à la guerre jusqu'au temps de Gallien.

Quoique Winckelmann ait cru avoir trouvé la forme de la *chlæna* des Grecs, de la *læna* des Latins, je pense qu'il est difficile de la connoître. Il en fait un manteau court, & je crois qu'il étoit ample, fort commode, & qu'il servoit, en quelque sorte, de déshabillé. Si cela est vrai, on peut supposer qu'il ne parok

ſur aucun monument. Il étoit connu dès les temps héroïques, & Homère en parle ſouvent. Il donne à la *chlæna* tantôt l'épithete de grande, tantôt celle d'épaiſſe : il nous apprend qu'elle étoit deſtinée à garantir du froid, à défendre contre le vent. En un mot, il en fait une eſpèce de redingote. Au reſte il ſe peut qu'il y ait eu pluſieurs ſortes de *chlæna*. Les antiquaires à venir ſe tromperoient beaucoup, s'ils vouloient établir la forme de tous nos manteaux, de toutes nos redingotes, d'après celle de quelques redingotes & de quelques manteaux qui auroit été conſervée par les ouvrages de l'art.

On connoît, par les monumens, de longs manteaux grecs, & les artiſtes doivent les étudier : mais ils ne peuvent ſe flatter de connoître tous ceux qui étoient en uſage. On peut croire que l'himation, le pharos, le tribonion, &c, différoient par la forme ainſi que par le nom. Il y eut des manteaux nommés doubles ; il y en eut qu'on appelloit ſimples. Depuis Auguſte, les Romains porterent indifféremment le manteau grec, & les Grecs la toge. Les Latins appellèrent le manteau grec *pallium*, & les Grecs adopterent eux-mêmes ce nom.

En général, les manteaux que l'on voit aux ſtatues n'avoient point de collets. Ils étoient amples & longs. Quelquefois ils étoient découpés en languettes ſur les bords. Les philoſophes cyniques portoient le manteau nommé tribonion, & le revêtoient immédiatement ſur la chair. Il avoit peu d'ampleur & ne deſcendoit pas fort bas. Winckelmann prétend que le manteau des cyniques étoit de ceux qu'on appelloit doubles. S'il a raiſon, ce mot double s'appliquoit à la groſſièreté

de l'étoffe ; car le manteau des cyniques n'étoit pas doublé. On aura donc appellé ſimples, *aploi*, les manteaux d'une étoffe fine & légère.

La toge étoit le manteau des Romains. Quoiqu'on la trouve ſur pluſieurs ſtatues & ſur pluſieurs bas-reliefs, on diſpute ſur ſa forme, parce qu'elle eſt d'une ampleur & qu'elle fait des plis qui empêchent d'en ſuivre la coupe. Denys-d'Halycarnaſſe dit qu'elle avoit la figure d'un demi-cercle. Winckelmann penſe que cet hiſtoirien n'a voulu parler que de la forme qu'elle prenoit ſur le corps, & il ſoupçonne qu'ainſi que les Grecs, les Romains mettoient ſouvent ce manteau en double. Il a raiſon d'ajouter qu'il ſuffit aux artiſtes, ſans en connoître préciſément la coupe, d'étudier la forme qu'elle prend ſur les ſtatues antiques qui en ſont vêtues. Il ajoute, pour l'inſtruction des peintres, qu'elle étoit blanche.

Il ne faut pas négliger ce qu'il dit ſur le jet de la toge qu'on nommoit *cinctus gabinus*, & qui étoit en uſage dans les cérémonies ſacrées & ſur-tout dans les ſacrifices. La toge étoit alors relevée juſques par-deſſus la tête, « de ſorte que le pan gauche, laiſſant l'épaule » droite en liberté, deſcendoit ſur l'épaule gauche & » alloit ſur la poitrine, où les deux bouts étoient paſſés » l'un dans l'autre, de manière pourtant que la robe » deſcendoit juſqu'aux pieds. C'eſt ce qu'on voit ſur » un bas-relief de l'arc de Marc-Aurèle, où cet » empereur eſt repréſenté faiſant un ſacrifice.

» Lorſque les empereurs, ajoute-t-il, ſont repré» ſentés avec une partie de la toge relevée ſur la » tête, ils déſignent par cet ajuſtement la dignité » ſacerdotale. Parmi les dieux, Saturne eſt ordinaire-

ment

» ment figuré la tête couverte juſqu'au ſommet. En fait » de figures divines, il ne ſe trouve, ſi je ne me » trompe, que deux exceptions à cette remarque. La » première concerne un Jupiter, nommé le *chaſſeur*, » exécuté ſur un autel de la Villa-Borghèſe, & » monté ſur un centaure: il a la tête couverte de la » manière en queſtion. Pluton, ſur une peinture du » tombeau des Naſons, nous offre la ſeconde ex- » ception ».

On peut cependant objecter à Winckelmann qu'une figure peut avoir la tête couverte d'une partie du manteau, ſans être dans la fonction de faire un ſacrifice. Les anciens, dans la douleur, ſe cachoient le viſage de leurs manteaux : ils ſe couvroient auſſi la tête de leurs manteaux pour ſe garantir des injures du temps.

La prétexte étoit une robe bordée de pourpre. On la donnoit aux enfans de qualité quand ils entroient dans l'adoleſcence. Elle étoit auſſi l'attribut de quelques magiſtratures ſur-tout dans les colonies. On ne la peut voir repréſentée ſur les ſtatues, non plus que le laticlave, parce que le marbre ne rend pas les couleurs.

Des figures de l'arc de Conſtantin prouvent qu'au moins dans les ſiècles inférieurs, on donna de longues & larges manches aux tuniques. On portoit alors en écharpe une large bande, à la manière dont les modernes portent les cordons des grands ordres. On voit de ces bandes à l'empereur, aux officiers qui l'entourent, & à des hommes confondus dans la foule, & qui implorent les libéralités du ſouverain.

Quoique les anciens euſſent communément la tête

mes, ils connoissoient cependant différentes sortes de chapeaux, dont ils faisoient sur-tout usage à la campagne, & que les Grecs nommoient *cynée*, *pilon*, *sciadion*. On voit, sur un bas-relief, un cavalier coiffé d'un chapeau semblable à ceux des nôtres dont les bords sont rabattus. Le *pilos* étoit un bonnet rond, ou un chapeau sans bords : le *petasus* étoit un chapeau à bords fort étroits. Le *cucullus* ressembloit beaucoup au capuchon des moines. Au moyen de rubans dont on garnissoit le chapeau, on pouvoit l'attacher sous le menton ; c'est ainsi qu'est représenté Thésée sur un vase de terre cuite à la bibliothèque du Vatican. Quand on vouloit aller nue tête, on rejettoit le chapeau sur les épaules, & il y restoit suspendu par les rubans. Les bergers portoient des chapeaux ; c'est même un des caractères de la vie pastorale. Ceux qui montoient des chars aux courses du cirque, à Rome, portoient des chapeaux pointus, en forme de pains de sucre.

Il faut étudier sur les monumens les chaussures antiques, qui toutes fort simples, prenoient cependant une grande variété de formes. Les anciens avoient des souliers entiers qui enveloppoient le pied, & qui étoient quelquefois brodés en or ; ils en avoient qui consistoient en une semelle avec des bords à l'entour de la largeur d'un doigt, & un cuir qui soutenoit le talon ; ces chaussures étoient lacées sur le cou-de-pied par des bandes de cuir qui partoient de la semelle. Ils avoient des souliers tissus de cordes, tels qu'on en voit au cabinet d'Herculanum ; ils en avoient de cuir qui montoient jusqu'à mi-jambe, & étoient des espèces de bottines ; ils avoient des sandales

consistant en une semelle retenue par des courroies. Elles étoient composées quelquefois de cinq semelles cousues ensemble, ce qui est prouvé, dit Winckelmann, par autant d'incisions qu'on voit aux sandales de l'une des Pallas de la Villa-Albani, qui sont épaisses de cinq doigts. D'autres fois elles n'avoient que trois semelles ; chacune d'un doigt d'épaisseur, & souvent qu'un simple cuir. Winckelmann suppose que les semelles épaisses étoient de liège, garnies d'un cuir en dessus & en dessous.

Le cothurne étoit une chaussure plus ou moins haute ; mais le plus communément sa hauteur étoit du travers de la main. Cette chaussure étoit généralement affectée à la Muse tragique.

Winkelmann après avoir parlé de la forme des habits, traite de leur couleur sur laquelle en général les écrivains modernes ont gardé le silence.

« A commencer, dit-il, par les figures divines, » Jupiter se voit avec une draperie rouge, & Neptune, » si sa figure nous étoit parvenue en tableau, auroit un » vêtement verd de mer, comme on avoit coutume » de peindre les Néréïdes. Tout ce qui avoit rapport » aux dieux marins, jusqu'aux animaux qu'on leur » sacrifioit, portoit des bandelettes d'un verd de mer ; » c'est d'après ce principe que les poëtes donnent aux » fleuves des cheveux de la même couleur. En général » les nymphes sont ainsi vêtues dans les peintures » antiques. Le manteau d'Apollon, quand il en porte, » est bleu ou violet ; & Bacchus, dont la draperie » pourroit être de pourpre, est habillé de blanc. » Martianus Capella donne la couleur verte à Cibèle, » comme étant la Déesse de la terre & la mère des

» ſœurs. Junon, par rapport à l'air qu'elle déſigne, » peut être vêtue de bleu céleſte, mais l'écrivain que » je viens de citer lui donne un voile blanc. Cere » devroit avoir une draperie jaune, parce que cette » couleur eſt celle de la moiſſon & qu'elle fait alluſion » à l'épithète d'Homère qui l'appelle la blonde Cere. » Le deſſin colorié d'une peinture antique conſervé à » la bibliothèque du Vatican, & publié dans mes » *Monumenti inediti*, nous offre Pallas, dont le man- » teau, au lieu d'être d'un bleu céleſte, comme on le » voit communément aux figures de cette Déeſſe, eſt » couleur de feu, pour déſigner ſans doute ſon ardeur » guerrière; car c'étoit auſſi de cette couleur qu'é- » toient les habits de guerre des Spartiates. Sur les » peintures d'Herculanum, nous voyons Vénus avec » une draperie flottante d'un jaune doré, faiſant alluſion » à l'épithète de Venus dorée. Une des Naïades, ſur » le deſſin du Vatican dont nous venons de parler, » a une tunique fine de cette teinte que nous nom- » mons couleur-de-fer, comme Virgile décrit la » figure du Tibre :

. . . Eum tenui glauco velabat amictu
Carbaſus.

» Mais d'ailleurs ſa draperie eſt verte, comme l'eſt » celle des fleuves chez les autres poëtes. Du reſte ces » deux couleurs ſont ſymboliques & déſignent l'eau : » la verte ſur-tout fait alluſion au rives bordées d'ar- » briſſeaux.

» Une courte notice ſur la couleur de l'habille- » ment des héros & des rois ne ſera pas jugée ſu-

» perflue, ſur-tout par les artiſtes. Neſtor étoit drapé de
» rouge. Tout le vêtement des trois rois captifs de
» la Villa-Médicis, & de deux autres de la Villa-
» Borghèſe, exécuté ſur le porphyre, paroît indiquer
» une draperie de pourpre, & déſigner la dignité
» royale de ces priſonniers. Dans un tableau antique,
» Achille avoit une draperie verd de mer, pour
» faire alluſion à Thétis, ſa mère ; cette partie de
» coſtume a été obſervée de même par Baltazar
» Beruzzi, dans la figure de ce héros, au plafond
» d'une ſalle de la Farneſina. Sextus Pompée, après
» avoir remporté une victoire navale ſur Auguſte,
» prit un habit ſemblable, s'imaginant, au rapport
» de Dion Caſſius, être un des fils de Neptune.
» Marcus Agrippa, ayant gagné à ſon tour une bataille
» navale ſur ce fils de Pompée, fut gratifié par Auguſte
» d'un drapeau couleur de verd de mer. Les prêtres
» chez toutes les nations, étoient habillés de blanc.
» Dans l'antiquité, les femmes portoient le deuil
» en habits noirs, & cela chez les Romains comme
» chez les Grecs. Cet uſage exiſtoit déja du temps
» d'Homère : il nous apprend que Thétis, plongée
» dans la triſteſſe, à la mort de Patrocle, prit le
» plus noir de ſes vêtemens. Sous les empereurs cette
» coutume éprouva un changement total, & les femmes
» porterent le deuil en habits blancs. Ainſi quand
» Plutarque nous parle en général des habits blancs
» pour le deuil, ſans fixer l'époque, il n'eſt queſtion
» alors que de l'uſage de ſon temps. Hérodien fait
» mention du deuil en habits blancs dans ſa relation
» des funérailles de l'empereur Septime-Sévère. Il
» nous raconte que l'image de cet empereur, faite

» en cire, étoit entourée, d'un côté, d'une troupe » de femmes vêtues de blanc ; & de l'autre, du corps » des sénateurs habillés de noir.

» Chez les Romains, continue Winckelmann, les » hommes s'habilloient constamment de noir dans le » deuil, comme nous l'apprenons, entre autres, par » un trait de Trajan qui, ayant perdu son épouse » Plotine, porta des habits noirs pendant neuf jours. » Ici Winckelmann tombe dans la même erreur qu'il a reprochée à Plutarque, & prend pour un usage constant, ce qui n'appartient qu'au temps des empereurs. On sait que, du temps de la république, les Romains portoient le deuil en toges d'un gris sale & foncé, qu'ils nommoient *pullus color*. C'étoit avec ces habits que les accusés se présentoient sur la place, pour exciter la pitié du peuple. (L.)

VIE, (subst. fém.) Le premier dégré de l'*expression* consiste à donner de la *vie* aux figures, puisqu'il faut d'abord qu'elles paroissent animées pour sembler éprouver quelqu'affection de l'ame. Les peintres gothiques ne savoient pas donner à leurs figures l'apparence de la *vie*, & depuis que l'art a fait de si grands progrès, il n'est encore accordé qu'à un petit nombre d'artistes d'imprimer cette apparence à leurs ouvrages. Des peintures fades & plates ne représentent rien qui ait de la *vie*. Deux parties de l'art contribuent sur-tout à la donner ; le dessin qui exprime avec justesse les mouvemens, le clair-obscur qui donne le relief aux objets. Une touche savante achève la création, & donne une ame à ce qui n'est que du papier, de la toile, du marbre, du bronze.

Dans la langue de l'art, on attribue la *vie* même à des représentations d'objets inanimés. Ainſi l'on peut conſeiller à un payſagiſte de donner de la vie à ſes ouvrages ; c'eſt-à-dire, de détruire ce qu'ils ont de morne, ce qui les empêche d'exprimer ce mouvement, cet eſprit de *vie* qui ſemble répandu dans toute la nature. (L.)

VIERGE, *teinte vierge*. On voit par cette application du mot *vierge* dans l'art de peindre, qu'il n'eſt employé que comme attribut de certaines couleurs artificielles.

Lorſque le peintre a *empâté* une partie de ſon tableau à laquelle il veut donner la derniere main, il *fond* alors, ou *noye* les *teintes* les unes dans les autres pour en faire perdre à l'œil les différences, & en rendre les degrés inſenſibles. Ce travail, en arrondiſſant les corps, en ôtant la *crudité* des couleurs naturelles, fait perdre cependant aux *teintes* de leur fraîcheur. C'eſt alors que le peintre qui a la pratique du coloris, place de côté & d'autre des *teintes*, qu'on nomme *Vierges*, parce qu'il ne les mêlange plus ſur ſon tableau. Il atteint à la perfection de cette pratique, ſi cette *teinte*, toute fraîche qu'elle eſt, n'eſt point dure, crûe, tranchante, & ſi elle eſt du ton convenable à ſon plan, & à l'effet de la partie qu'elle enrichit par ſa fraîcheur & par ſa pureté.

L'oppoſé des teintes *Vierges*, ſont celles qu'on nomme *ſales*. (*Article de M. Robin.*)

VIGNETTE, (ſubſt. fém.) On donne ce nom aux gravures qui décorent les livres. Mais ce mot a

reçu une ſignification trop étendue. Il devroit, ſuivant ſon étymologie, ſignifier ſeulement les gravures qui décorent le haut des pages, parce que ces gravures ont remplacé l'ornement que les miniaturiſtes peignoient autrefois au haut des pages des manuſcrits, & qu'on nommoit *vignette*, parce qu'il repréſentoit ſouvent des feuilles de *vigne*. Après l'invention de l'imprimerie, on a remplacé ces miniatures par des gravures en bois, & dans la ſuite, des éditeurs *plus* curieux ont préféré des gravures en taille-douce.

Les graveurs chargés de ces ſortes d'ouvrages leur ont conſervé le nom de *vignettes*, quoique ces ouvrages n'euſſent plus rien de commun avec l'ornement nommé *vignette*, que d'occuper la même place : &, par extenſion, ils ont auſſi donné le même nom aux gravures qui ſervent de frontiſpices aux livres, ou qui ſont répandues dans le corps de l'ouvrage.

On nomme *culs-de-lampe* les ornemens en gravure qui décorent le bas des pages à la fin des livres ou des chapitres. Ce nom leur a été donné, parce qu'ils ſe terminent dans une forme à-peu-près ſemblable à celles de l'extrémité inférieure des lampes qui ſont ſuſpendues dans nos égliſes. M. de Voltaire vouloit que ce mot fût retranché de la langue françaiſe ; mais ſon autorité n'a pu l'emporter ſur l'uſage. (L.)

VIGUEUR, (ſubſt. fém.) VIGOUREUX, (adj.) Sont des expreſſions qui, comme bien d'autres, s'employent figurément dans la langue des beaux-arts. Comme la grace eſt de l'eſſence des femmes, & que la *vigueur* & la force forment la perfection

de l'homme, on applique ces expreſſions à ces genres de beautés qu'elles rappelent dans les ouvrages de l'art : ainſi on dit *la grace de l'Albane*, & *la vigueur de Ribera.*

Bien que le mot *vigueur* ſerve ſouvent à caractériſer celle des formes, & que l'on puiſſe dire le deſſin *vigoureux* de Michel-Ange, les formes *vigoureuſes* de l'Hercule Farnèſe, ou des figures d'Annibal Carrache, néanmoins les mots *vigueur* & *vigoureux* s'employent le plus communément en parlant du Coloris. C'eſt dans ce ſens qu'on dit, « la première » manière du Guide, fut mâle & *vigoureuſe*, & ſa » ſeconde fut douce & aimable : Le Giorgion eſt » un peintre *vigoureux.* »

De quelque manière que l'on ſe ſerve des mots *vigueur* & *vigoureux* dans l'art, ils font toujours l'éloge du morceau dont on parle. (*Article de M.* ROBIN.)

VIVACITÉ (ſubſt. fém.) Ce mot n'appartient point à l'art, & s'il y eſt quelquefois appliqué, c'eſt dans la même ſignification que dans la langue commune. On peut même ajouter que les artiſtes en font peu d'uſage. Au lieu de dire que la couleur a de la *vivacité*, ils diſent qu'elle a de l'éclat, de la force. Au lieu de louer la *vivacité* d'action dans les figures d'un tableau, ils diſent qu'elles ont du mouvement, qu'elles ont un beau, un grand mouvement. (L.)

UNION, (ſubſt. fém.) Ce mot peut être pris pour *l'accord* dont on a traité au long ſous la première

lettre de ce dictionnaire, & alors il peut s'entendre de toutes les parties de l'art ; en effet il faut non-seulement de *l'union* dans les *tons* & dans les *teintes* d'un tableau ; il en faut auſſi dans ceux d'une eſtampe, dans toutes les parties qui compoſent un ouvrage de ſculpture, & dans celles qui ſont relatives au deſſin.

Mais le ſens propre de *l'union* dans la peinture eſt ſur-tout applicable au Coloris. Pour en ſentir toute la valeur, il faut établir pour principe que chaque objet de la nature a une couleur générale, une teinte univerſelle qui lui ſont particulières : il y a plus : chaque partie d'un viſage, par exemple, a ſa teinte ſpéciale. Ainſi dans une peau fine, la couleur brillante & argentine du front, eſt différente de celle qui entoure les yeux, toujours un peu plus violâtre, de celle des joues, ainſi du reſte. Ajoutons que la différente expoſition de ces parties ſous les divers rayons de la lumière y apporte encore des variétés. De tout cela il ſuit qu'il doit y avoir une approximation telle dans toutes les teintes qui s'employent dans chacune de ces parties, que ſi le peintre mettoit ſur le front, par exemple, une de celles qui appartiennent aux joues, il n'y auroit plus *d'union* entre ces teintes. D'un autre côté, ſi de ces teintes deſtinées pour peindre le front, il mettoit, dans la maſſe lumineuſe, quelqu'une de celles qui doivent appartenir aux parties fuyantes, il n'y auroit plus d'*union* dans les tons.

Ce que nous venons de dire pour une partie de détail, par rapport au coloris, eſt applicable à de plus grandes parties d'un ouvrage de peinture : c'eſt ainſi qu'il faut de l'*union* dans le fond, dans les tons

d'un ciel, dans ceux d'une terraſſe. &c &c. (*Article de M.* ROBIN.)

UNIVERSALITÉ, (ſubſt. fém.) C'eſt une qualité néceſſaire au peintre d'hiſtoire. Suivant le ſujet qu'il doit traiter, il faut qu'il ſache repréſenter du payſage ou de l'architecture. Il peut être obligé de peindre des chevaux, des chiens, des tygres, des lions, des ſerpens. Les armes guerrières, les uſtenſiles des cérémonies ſacrées, entrent ſouvent dans ſes ouvrages. Enfin il eſt peu d'objets de la nature morte ou vivante qu'il ne puiſſe être obligé de peindre.

Les artiſtes de l'antiquité ne ſe piquoient pas d'être univerſels : la figure humaine étoit ſouvent pour eux l'unique objet de leurs études ; on leur pardonnoit de négliger les acceſſoires. Les modernes n'ont pas la même indulgence. (L.)

VRAI (le) (ſubſt. maſ.) *Rien n'eſt beau que le vrai, le vrai ſeul eſt aimable.* Le *vrai* eſt de l'eſſence des beaux arts, & tous les avantages qui lui ſont attribués, leur appartiennent.

Sans le *vrai* l'art eſt nul. La fonction ſpéciale de l'art étant de parler aux yeux, ſon but eſt manqué s'il ne leur préſente le *vrai*.

C'eſt par lui ſeul que l'*art* peut nous montrer les élémens, les ſaiſons, les climats, les diſtances, les corps, les habitations, les rangs, les caractères ; & c'eſt lui qui donne les nuances aux paſſions.

Sans le *vrai*, l'art n'a rien exprimé ; il ne peut alors être ni jugé ni ſenti.

C'eſt dire combien un artiſte eſt voiſin de la per-

ſection, que de louer ſa ſupériorité dans le mérite d'être *vrai*: s'il ne le poſſède pas il n'y a plus d'enſemble, de ſageſſe, de variété, de ſimplicité, de grand, ni de mouvement dans ſes ouvrages. D'où il ſuit que malgré tous ſes efforts, l'artiſte qui laiſſe voir des parties ſymmétriques où il faut des contraſtes; qui, par ſyſtême ou par manie met indifféremment de l'agitation dans toutes ſes figures; ou qui ne leur fait pas exprimer tout ce qu'elles doivent ſentir: cet artiſte, dis-je, quelque talent qu'il ait d'ailleurs, eſt un artiſte foible. Nous convenons pourtant, qu'on peut intéreſſer les gens de l'art par des beautés d'exécution. Ces parties peuvent faire réuſſir quelque tems un artiſte; mais ſes ſuccès ſeront paſſagers. En vain le *Vouet*, par l'aiſance de ſes compoſitions, la hardieſſe de ſon pinceau & la témérité de ſes teintes, ſi je puis m'exprimer ainſi; en vain, dis-je, ce peintre eſt parvenu, à l'aide de ſes partiſans exaltés, à faire éloigner le *Pouſſin* de notre France: ce même *Vouet* n'eſt aujourd'hui connu que de quelques poſſeſſeurs de tableaux, au lieu que le nom du *Pouſſin* ſert à indiquer tout ce qui ſe rencontre de grand & de ſage dans un ouvrage de peinture.

La première penſée d'un tableau ou d'une ſtatue doit avoir le *vrai* pour baſe. Si ce premier point n'eſt rempli, les détails les plus précieux ne pourront fixer l'admiration. Il ne ſuffit pas d'être copiſte inſipide pour imprimer à une compoſition le caractère du *vrai*; il faut s'occuper de répondre, par une diſpoſition poëtique, aux idées que les ſpectateurs ont dû ſe former des ſujets ou des perſonnages qu'on a le déſir de leur faire reconnoître. C'eſt moins pour ſatisfaire

les hommes qui auront connu ſes modèles, que pour les peindre aux ſiècles futurs, que l'artiſte doit travailler : ſa tâche eſt de tranſmettre à la poſtérité les vertus & les caractères de ſes héros.

Or, ce n'eſt pas avec des vérités individuelles, & préſentées ſans chaleur & ſans choix, que l'artiſte remplira cette tâche noble & difficile. Ni le ſtatuaire Dupré, ni le peintre de Marie de Médicis, *Rubens*, ne nous ont repréſenté Henri le Grand avec une ſtature petite & meſquine, telle que la nature l'avoit donnée à ce héros. Dans ſa ſtatue au milieu de cette capitale, & dans cette ſuite de tableaux enchanteurs que le public pouvoit admirer n'aguère dans la galerie du Luxembourg, la figure de Henri eſt noble, fière & d'un bel enſemble.

C'eſt avec raiſon qu'on a blâmé *Pigale* d'avoir copié ſervilement la corpulence lourde & engorgée du Maréchal de Saxe. Une proportion bien découplée, des formes vigoureuſes & reſſenties, euſſent peint à la poſtérité & l'ame de ce guerrier & le phyſique agile & robuſte que l'hiſtoire lui attribuera dans ſes deſcriptions.

Si le vœu de ce citoyen raiſonnable, qui demande que la ſtatue de Voltaire ſoit érigée dans la place Dauphine, étoit mis à exécution, je ne voudrois pas que l'artiſte nous le préſentât ſous la forme d'un vieillard deſſéché & d'une nature abjecte, ainſi que ſe montre la ſtatue de Pigale. Je ne voudrois pas même que, courbé ſous la charge peſante des années, il parût aſſis & drapé en philoſophe antique, ainſi que l'a rendu M. Houdon avec tant de fineſſe & de pureté. Non, il faudroit que ſimplement couvert de

la tunique des poëtes antiques, saisi dans cet âge heureux où il enrichit notre scène, de Mérope, d'Alzire & de Mahomet, on le montrât debout, l'air inspiré, tout occupé de la perfection de sa Henriade, fixant ses yeux enflammés sur la statue de son héros immortel. Son attitude élancée concourroit avec sa taille svelte à exprimer le mouvement & la légèreté précieuse dont il anima toutes ses productions. Enfin nos neveux, & nous même trouverions la statue de Voltaire en rapport avec cette abondance, cette subtilité d'esprit & ce sel inimitable, qu'il a su répandre dans ses ouvrages.

On voit donc qu'il ne suffit pas de copier indifféremment la nature. On voit qu'il faut la choisir avec sentiment, & que c'est au génie seul à nous donner le *vrai*.

Qu'on n'aille pas cependant croire que pour être *vrai*, on doive, dans tous les cas, être élégant & recherché; un véritable artiste, c'est-à-dire celui qui n'est pas borné à l'exécution méchanique de son art, se transporte à toutes les scènes qu'il veut peindre: il est simple & pauvre dans la chaumière de Philémon & Baucis; il est voluptueux dans les bosquets où il nous découvre le grouppe de Renaud & d'Armide; il répand de la grace à Paphos, & de la *sublime* & respectable beauté dans la grotte où Diane & ses nymphes se reposent d'une chasse fatigante. Enfin c'est en s'oubliant soi-même, c'est en faisant passer dans son âme le caractère propre de ses sujets que l'artiste peut nous montrer le *vrai*.

Une fois bien pénétré de ce besoin de peindre toujours à l'esprit, les vérités de détails viendront d'accord

ſe placer dans ſon ouvrage. Il ne peindra pas les malheurs de Marſeille ſous un ciel brillant & ſerein : l'air, le feuillage des arbres, les habitations elles-mêmes, tout dans ſon tableau, prendra la teinte de cette vapeur empeſtée qui répand ſur toutes les figures la douleur, l'horreur & la mort. Mais par quelle route parvient-on à commander, pour ainſi dire, à ſon *art*, & à le faire plier à ſes volontés ? cette route eſt ſimple & malheureuſement peu fréquentée. Les ſyſtêmes d'école, la manie de ſuivre ſes maîtres en eſclave, nous écartent des moyens de trouver & de rendre le *vrai*.

Ces moyens ſe bornent, comme nous l'avons dit à l'article *inſtruction*, à n'acquérir de ſcience qu'avec ſon propre eſprit, qu'avec ſes propres yeux, à bien étudier l'antique, les organes & les cauſes des mouvements des êtres animés, enfin la nature dans toutes ſes circonſtances.

C'eſt par des vues ſolides ſur le *vrai* & ſur les moyens d'y atteindre, qu'on ſentira le vuide de cette queſtion ridicule : doit-on, pour faire des progrès dans *l'art*, copier la nature telle qu'elle ſe préſente, ou corriger ſes imperfections en l'étudiant ? Nous répondrons en un mot, que pour la rendre dans ſes ouvrages avec choix & variété, il faut apprendre à l'imiter avec toutes ſes différences.

Il n'eſt qu'une manière d'être *vrai* pour les yeux, dans l'art du ſtatuaire & dans celui du peintre ; c'eſt d'être *vrai* pour l'eſprit ; & comme nous l'avons dit, & ce à quoi ſe réſument toutes nos réflexions, on y parvient en n'offrant le ſavoir que ſous l'em-

preinte du jugement, du goût & du génie. (*Article de M.* ROBIN.)

VUE (ſubſt. fém.) On appelle *vue* le portrait d'un ſite qu'on a fait d'après la nature. On dit *deſſiner des vues*, *peindre des vues*, *ſaiſir une vue*.

Ce terme, comme on le voit, eſt de la dépendance du payſage, & j'ai déja parlé du ſujet de cet article dans celui qui a été conſacré au payſage.

Le genre des *vues* s'étend à une infinité d'objets particuliers. Une marine, une chaumière, un terrein ſingulier, des roches, tout cela (lorſque l'étude en eſt faite ſur la nature) s'appelle des *vues*. (*Article de M.* WATELET.)